



QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume VIII No. 2 1987

EDITOR — DIRECTEUR
Massimo Ciavolella (Toronto)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS
Antonio Alessio (McMaster) Antonio Franceschetti (Toronto)
Amilcare A. Iannucci (Toronto) Giusi Oddo de Stefanis (U.B.C.)

BOOK REVIEW EDITOR —
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS
Pamela D. Stewart (McGill)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF
Francesco Guardiani (Toronto)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF
D. Aguzzi-Barbagli (U.B.C.) I. Lavin (I.A.S. Princeton)
K. Bartlett (Toronto) J. Molinaro (Toronto)
S. Ciccone (U.B.C.) H. Noce (Toronto)
G. Clivio (Toronto) J. Picchione (York)
A. D'Andrea (McGill) M. Bandinelli Predelli (Montreal)
D. Della Terza (Harvard) O. Zorzi Pugliese (Toronto)
G. Folena (Padova) W. Temelini (Windsor)
J. Freccero (Stanford) P. Valesio (Yale)
H. Izzo (Calgary) C. Vasoli (Firenze)
S. Gilardino (McGill) E. Zolla (Roma)

COPY EDITING — RÉVISION:
J. Douglas Campbell (Carleton) Salvatore Bancheri (Toronto)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:
Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Executive of the Society — Executif de la Société 1987-1989
President-Présidente; Gabriele Erasmi (McMaster)
Vice-President-Vice Présidente: Valeria Sestrieri Lee (Calgary)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)
Past President-Présidente sortante: Maria Bandinelli Predelli (McGill)

QUADERNI d'italianistica

Vol. VIII, No. 2. Autunno 1987

ARTICOLI

ADA TESTAFERRI

Modello narrativo e semiotica nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio 139

MARILYN MIGIEL

Secrets of a Sorceress: Tasso's Armida 149

VALERIA FINUCCI

"A Portrait of the Artist as a Female Painter":

the Kunstlerroman Tradition in A. Banti's *Artemisia* 167

ROBIN PICKERING-IAZZI

Pirandello and Buzzati: A Profile of the Short Story *Elzeviro* 194

NOTE E RASSEGNE

GREGORY L. LUCENTE

Absence and Desire in Michelangelo's Poetry:

Literary Tradition and the Lesson(s) of the Manuscript 216

GABRIELE NICCOLI

Teoria e prassi: note sulla questione della

tragicommedia pastorale in Italia e in Francia 227

FRANCESCO GUARDIANI

Provençalism vs Petrarchism: Notes on the Neapolitan

Development of the Lyric Genre in the Renaissance.

The Case of Cariteo and Serafino Ciminelli 237

MASSIMO RIZZANTE

Svevo: la coscienza della lontananza 250

JEN WIENSTEIN

La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg 263

PICCOLA BIBLIOTECA

Alberto Cavaglion

Otto Weininger in Italia (Carlo Fonda) 277

Paolo Simoncelli

La lingua di Adamo: Guillaume Postel tra

accademici e fuorusciti fiorentini (Olga Z. Pugliese) 278

Albert Howard Carter, III, *Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*

I.T. Olken, *With Pleated Eye and Garnet Wing*:

Symmetries of Italo Calvino (Franco Ricci) 280

Fredi Chiappelli

Il legame musaico (Chiara Bassi) 284

Stefano Ferrari

Psicoanalisi arte e letteratura. Bibliografia generale (John Picchione) 287

Rodolfo Doni

Medugorje (Anthony Costantini) 289

SCHEDE

(a cura di Massimo Ciavolella e Antonio Franceschetti) 292

Lectura Dantis, ed. Tibor Wlassics

Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*

Marina Beer, *Romanzi di cavalleria*

Carlo Botta, *Per questi dilettoni monti*

Rinaldo Rinaldi, *Miracoli della stupidità. Discorso su Marinetti*

AA.VV. *Antieroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri"* di Luigi Meneghello

AA.VV. *Studi in onore di Vittorio Zaccaria*.

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

Quaderni d'italianistica appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the new *MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to:

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à:

M. Ciavolella
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada, M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Pamela D. Stewart
Department of Italian
McGill University
Montréal, P.Q.
Canada, H3A 1G5

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
<i>Canada-USA</i>	\$14	\$24	\$35
<i>Institutions</i>	\$17	\$30	\$44

Other countries add \$3.00 per issue for mailing and handling. Single issues \$7.00. (Please specify issue).

Autre pays ajouter \$3.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$7.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$25.00).

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$25.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

M. Ciavolella
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Modello narrativo e semiotica nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio

Il *Filocolo* è tra le opere giovanili del Boccaccio uno dei testi più attraversati dalla critica letteraria, sia perché in esso si manifesta per la prima volta il mito letterario dell'amore tra Giovanni Boccaccio e Maria d'Aquino, sia perché esso è, con tutta probabilità, il primo romanzo europeo e banco di prova per il Boccaccio più maturo, per l'autore cioè del *Decameron*. Sull'opera, studiata assiduamente dai critici positivisti che vi leggevano ovvi riferimenti autobiografici, pesano, tuttavia, giudizi generalmente negativi per via della sua complessa strutturazione che già il Körting, nel lontano 1880, definiva come un insieme composto di "parti del tutto disperate," collegate semmai, con nessi "bizzarri" e perfino "grotteschi" (500). Il peso di questa stroncatura sembra riflettersi regolarmente anche sulla critica successiva, e perfino su lettori del *Filocolo* tanto penetranti, quali il Muscetta.¹ Vittore Branca rivendica per primo l'unità narrativa del *Filocolo* e sostiene che l'opera rivela, nonostante la ricchezza e varietà degli episodi, "una solida unità psicologica" (198).

Nel presente articolo ci si propone un esame della struttura dell'opera applicando strumenti di lavoro relativamente moderni, si ricorre cioè a teorie di analisi del racconto sia di scuola formalista (Propp), che di scuola strutturalista (Greimas, Bermond) allo scopo di rilevare nella pur ricca polpa del *Filocolo*, un modello narrativo. Reperito tale modello, si ricorre ad esso come a elemento significativo sia nell'ambito ristretto dell'opera esaminata, sia uscendo da essa per un'operazione di semiotica ad ampio raggio che inglobi i valori socio-culturali dell'autore.

Claude Cazalé-Bérard in un articolo del '71 sulle strutture narrative del primo libro del *Filocolo* (112), separa la narrazione riguardante il cantare, che chiama "fiction narrative," da quella che riguarda il mito letterario del Boccaccio, che chiama "fiction litteraire." Si adotta questa prima suddivisione del testo anche in questo articolo, sebbene non si accetti poi la successiva segmentazione del testo

operata dallo studioso francese per la sua lettura del primo libro del *Filocolo*.² Ognuna delle macrosequenze narrative di cui sopra, viene a sua volta suddivisa, nel presente articolo, in segmentazioni narrative minori. La finzione narrativa, comprende il paragrafo 3° del primo libro fino al 97° del quinto. Essa si estende a:

I. il mondo dell'aldilà.

II. il mondo storicizzato del cantare.

Si procede ora ad una segmentazione della macrosequenza definita "finzione narrativa."

I. Analisi del mondo dell'aldilà

Il cantare ha inizio con la descrizione dell'aldilà dominato dalla lotta tra Giove e Plutone, rappresentanti dei principî del bene e del male e come tali traducibili nel mito cristiano in Dio e Diavolo. Questa sequenza si articola in un'antefatto che vede:

- a) una prima creazione (quella degli angeli)
 - una ribellione (guidata da Lucifero)
 - una punizione (gli angeli dannati si trasformano in diavoli)
- b) una seconda creazione (quella di Adamo e Eva); questa si articola sostanzialmente come a)
- c) una terza creazione (quella di Cristo)

La terza microsequenza narrativa però si articola diversamente dalle precedenti e Dio commosso dal fatto che alla umanità manca un redentore (funzione "mancanza x") (Propp 153) vi provvede, e, fungendo da mandante, affida a Cristo il mandato di salvare l'umanità e di ristabilire un patto tra Dio e gli esseri umani. Cristo vi riesce, dando così una interpretazione positiva per i mandati successivi. Già con questa terza microsequenza si passa, grazie all'avvento di Cristo, dal mondo dell'aldilà al mondo della storia.

II. Analisi del mondo storicizzato del cantare

La situazione iniziale (i) (Propp 153), che serve a introdurre il personaggio dell'eroe o dell'eroina, si manifesta di nuovo con la funzione mancanza (x). A Lelio e a Giulia, nobili romani cristianizzati, manca infatti un erede. Santo Jacopo, con intervento miracoloso soddisfa la loro richiesta. Segue la prova difficile (D¹) in forma di pellegrinaggio a Compustella, prova che Lelio stesso si impone. Questa

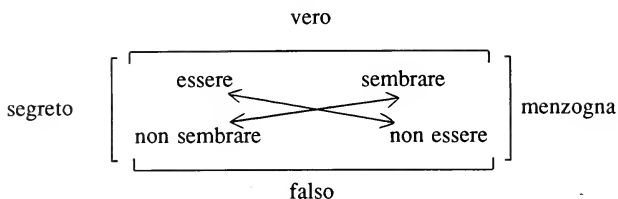
però fallisce per intervento negativo di re Felice. Prima di morire, Lelio ha una visione che promette una riparazione futura in forma di conversione in massa. Dunque con il sacrificio di Lelio si stabilisce a sua volta un mandato futuro, quello della conversione, che lui non potrà però compiere. Giulia ha il compito di far sí che questo mandato venga trasmesso agli eredi; accolta, infatti, alla reggia, dà alla luce Biancifiore che nasce quasi contemporaneamente a Florio, figlio del re. Si conclude così il I° libro del *Filocolo* e anche quella parte della narrazione che è stata definita situazione iniziale. A questa fa seguito la parte narrativa detta preparatoria (Propp 153), nella quale Cupido in sembianza di re Felice, fa nascere nei giovani Florio e Biancifiore un ardente amore.

Tanto la situazione iniziale, quanto la preparatoria, sono dominate dal "gioco della verità e dell'inganno . . . che poggia su una categoria grammaticale, quella dell'essere e del *sembrare* . . ." (Greimas, *Du sens* 192). A livello tematico esso si manifesta con il fatto che Florio e Biancifiore, e prima Felice sono vittime di apparizione il cui scopo è ingannevole. Il contrasto però tra *essere* e *sembrare* è caratteristico della posizione di Biancifiore a corte. La giovane è discendente di nobile famiglia romana, ma viene in realtà considerata "popolaresca femmina" (II.7.150) dai reali di Spagna che sono pertanto liberali solo in apparenza. La posizione di Biancifiore è quindi condizionata dalla loro cognizione. Questo *sapere* sull'*essere* si esprime generalmente nel racconto attraverso delle qualificazioni o delle funzioni; nel nostro caso attraverso delle qualificazioni. Partendo dunque dalla dicotomia fondamentale tra *essere* e *sembrare* si ottiene dapprima un modello costituzionale:



(Modello 1)

Questo modello a sua volta permette di ottenere quattro categorie d'ordine superiore: vero, menzogna, falso, segreto, ottenute dalla disgiunzione dei contrari e dalla congiunzione dei termini d'implicazione (Greimas, *Du sens* 145).



(Modello 2)

Sono queste nuove categorie ottenute nel modello 2 ad articolare a loro volta la dimensione cognitiva. Biancifiore infatti, sembra pari a Florio, ma non lo è (categoria della *menzogna*), inoltre la posizione della giovane è caratterizzata dal *segreto* perché essa è ciò che non sembra (cioè è discendente di sangue imperiale, rivelazione che si effettua solo al V^o libro). È logico quindi che nei riguardi di Florio ci sia un divieto (K¹) implicito e di carattere sociale che lui infrange (q¹) senza rendersene conto. Una volta che divieto e infrazione vengono esplicitati, segue l'allontanamento dell'eroe (e³), che, a detta di Propp, comporta sempre la sciagura (n) e varie forme di danneggiamento (X).

Si passa così al terzo movimento, *l'esordio*, nel quale si verificano una serie di danneggiamenti:

- I^o danneggiamento: falsa accusa di tentato avvelenamento del re per mano di Biancifiore.
- II^o danneggiamento: alcune "giovani donzelle" cercano di far invaghire di loro Florio.
- III^o danneggiamento: Diana suscita la gelosia di Florio contro Fileno.
- IV^o danneggiamento: vendita di Biancifiore ai mercanti.

La gravità di questi danneggiamenti varia nel grado di intensità e ognuno di essi è al tempo stesso una prova di difficoltà graduale. Il I^o danneggiamento mette alla prova la forza fisica di Florio (duello con Massamutino), il II^o la sua costanza in amore, il III^o la sua fiducia. Queste sono tutte prove qualificanti; Florio non incontra mai direttamente il vero *antagonista*, cioè Felice. Il IV^o danneggiamento infine, il più grave, forza Florio ad abbandonare il regno per diventare eroe-cercatore. A livello tematico questo cambiamento si registra

anche nel mutamento del nome, Florio diventa Filocolo, e intraprende un viaggio, che, a un livello, è ricerca dell'oggetto mancante, cioè Biancifiore (prova principale), e a un altro livello è, richiamandosi anche alla simbologia del viaggio dantesco, perfezionamento di sé e ricerca della verità (prova glorificante).

Da quanto detto fin qui, dunque il *Filocolo* sarebbe una storia di ricerca; in realtà il *Filocolo* è una storia con almeno due soggetti, Florio e Biancifiore, ma passando nella successiva parte del presente articolo ad un'analisi attanziale di Florio in qualità di attante del viaggio, si tralascia di parlare di Biancifiore, che nella presente analisi, figurerà unicamente nella funzione di oggetto. Oltre a ragioni di economicità pratica, questa soluzione è dovuta al fatto che Filocolo, a detta della critica, è personaggio schermo del Boccaccio, e, a detta del narratore stesso, esso è una sua proiezione. Sarà quindi un'analisi dell'attante Filocolo a permettere una possibile estrapolazione di dati significanti nei riguardi del Boccaccio e del suo mondo.

Al momento di intraprendere il viaggio, la situazione di Florio, attante-soggetto, si riassume in una serie di disgiunzioni, sia con l'Oggetto₁, cioè Biancifiore, sia con l'Oggetto₂, cioè il cristianesimo, sia con l'Oggetto₃, cioè il regno. Il terzo libro del *Filocolo* dunque, si conclude manifestando l'isolamento del soggetto che si trova in posizione di massima disgiunzione:

$$(S_1 \cup O_1 \cup O_2 \cup O_3)$$

Perché avvenga una modificazione, Florio-Filocolo deve diventare pertanto l'operatore di un *fare-trasformatore* che convertirà appunto le relazioni disgiuntive di cui sopra, in altrettante congiunzioni. Questo avviene attraverso un processo che si svolge per stadi e che comporta le modalità del *volere* (mv), del *potere* (mp), del *sapere* (ms) e anche quella del *fare* (mf), più propriamente, nel presente caso, d'un *fare trasformatore* (Ft).

Primo stadio:

allontanamento (Florio a Montoro)

modalità, *volere* "ella Biancifiore è l'ultimo fine de' miei desii . . ."
(II.13.166)

$$(S \cup O_1) [(S + mv) \longrightarrow (\text{Ant. 1})] = (S \cup O_1)$$

agisce Felice

Secondo stadio:

esordio: danneggiamenti, I^o, II^o, III^o

modalità, *potere* (a livello tematico, per esempio, duello con Massamutino)

$$(S \cup O_1) [(S + mv + mp) \longrightarrow (\text{Ant. 2})] = (S \cup O_1)_{\text{vari}}$$

Terzo stadio:

esordio: IV^o danneggiamento e viaggio

modalità, *sapere + fare trasformatore* (la modalità del *sapere* si attualizza nel viaggio tramite episodi significativi, quali quello della tappa a Napoli con le "questioni amorose" e quello della tappa in Sicilia, in cui Sisife funge da informatrice).

Il risultato del *fare*, inteso come *saper fare* è confermato dal nuovo comportamento di Filocolo nell'atto di liberare Biancifiore prigioniera della torre: Filocolo, infatti non usa più la forza (si ricordi il duello con Massamutino), ma usa l'astuzia (gioca a scacchi e si nasconde nella cesta di rose).

$$(S \cup O_1) (S + mv + mp + ms) \longrightarrow (\text{Ant. 3}) \implies \text{Ft} (S \cap O_1)_{\text{ammiraglio}}$$

Ad Alessandria, grazie ad una agnizione, l'ammiraglio da antagonista diventa aiutante e fa celebrare le nozze. Si verifica così quella modalità del *far fare* che d'ora in poi caratterizzerà il *fare trasformatore* di Filocolo. Questo *fare trasformatore* non è tuttavia un semplice impossessarsi dell'Oggetto ai danni di qualcuno, secondo la struttura a tre attanti: destinatario o antagonista-destinatore o soggetto-oggetto, ma è invece una capacità di *fare* che, acquistata dal soggetto, si trasmette ad altri e diviene quindi un *far fare* (come appunto nell'episodio appena illustrato). Le nozze, dunque, sono tematicamente il suggello di questa congiunzione tra soggetto e oggetto.

Il quinto libro contiene la narrazione del viaggio di ritorno. A livello tematico, l'episodio degli incontri con esseri metamorfosati è significativo in senso figurale. La modalità del *far fare* si attualizza negli incontri, ora positivi, tra Filocolo e Fileno, e Filocolo e Coleon, che erano personaggi vittime nel viaggio di andata. Giunto a Roma, Filocolo completa l'esperienza già iniziata nel viaggio; diventa ancora una volta operatore di un *fare trasformatore* che gli permetterà la congiunzione con l'Oggetto₂, cioè il cristianesimo. L'analisi di

questa sequenza ripete sostanzialmente il pattern precedentemente illustrato. La modalità del *volere* s'esplica, a livello tematico, quando Filocolo ammira un'immagine di Cristo; quella del *potere* nel trovarsi Filocolo a Roma e tra cristiani; quella del *sapere* infine, attraverso la predicazione di Ilario. Il cristianesimo è un valore oggetto che si acquista senza privarne altri. Il *fare trasformatore* ha quindi carattere squisitamente personale, cioè è un *fare riflesso*.

Nel *Filocolo*, però, anche questa esperienza viene trasmessa ad altri e il *fare* diventa anche in questo caso un *far fare*, cioè un *fare causativo* che transita da Filocolo agli amici prima, e in un secondo tempo a tutto il popolo di Spagna. Chiamerò pertanto questo *fare transitivo* o *causativo*, *fare sociale*,

$$(S + mv + mp + ms) \xrightarrow[\text{Ft}]{\quad} \text{paganesimo} = (S \cap O_2)$$

Infine, l'ultima congiunzione con l'Oggetto₃, il regno, si verifica ai danni di re Felice che ne viene privato. Questi però è già convertito al cristianesimo e non funge più da antagonista. La trasmissione del regno, infatti, avviene in modo naturale, tramite la morte del re e l'eredità del titolo da parte di Florio. A ben guardare, tuttavia, questa successione segue l'iter già descritto. Essa, infatti, avviene dopo tre cerimonie funebri: la seppellizione delle ossa di Lelio, simbolo del *volere*, quella di Ascalion, simbolo del *sapere* e infine quella di re Felice, simbolo del *potere* (e anche del *sapere* e del *volere*). Florio, simbolo del *fare trasformatore*, sussume, salendo al trono, tutti questi personaggi. Finisce così quella vasta unità narrativa che è la "fiction narrative," si passa ora all'analisi della "fiction litteraire."

ANALISI DELLA FINZIONE LETTERARIA (1° e 2° paragrafo del I° libro, e 97° del V°).

Analoga suddivisione a quella della finzione narrativa caratterizza questa macrosequenza che ingloba il testo del cantare. Essa pertanto comprende:

- I. il mondo dell'aldilà
- II. il mondo storicizzato del narratore.

I. Analisi del mondo dell'aldilà

Giunone s'avvede che a Roma manca un difensore contro la minaccia Sveva (mancanza x), tramite il papa trasmette il mandato di

difesa della fede cristiana a Carlo d'Angiò; questi esegue il mandato positivamente. Si verifica quindi una catena di funzioni tipo: mancanza - mandato - riparazione.

II. Analisi del mondo storicizzato del narratore

Al motivo encomiastico degli Angiò, fa seguito la situazione iniziale (i), cioè la presentazione dell'eroe o/e dell'eroina. Vengono infatti introdotti nella narrativa la "gentilissima donna" e il narratore. Si verifica anche qui una mancanza (x) e precisamente, mancanza d'amore da parte del narratore. Mancanza però anche d'un'opera che degnamente canti gli amori fedeli di Florio e Biancifiore. La "gentilissima donna" che accusa quest'ultima mancanza, affida al narratore il compito di colmarla. Il narratore funge perciò da attante-soggetto, con doppia parte, quella di amante e quella di scrivente. La donna invece, è mandante, ma anche oggetto.

Il soggetto si trova, nella sequenza narrativa presa in esame, in relazione di disgiunzione sia con l'Oggetto₁, cioè la donna, che con l'Oggetto₂, cioè l'opera ancora da fare. La modalità del *volere* caratterizza la posizione del narratore che *vuole* scrivere perché amante e come tale, perché *vuole* piacere. La richiesta fatta dalla donna diventa perciò "commandamento" (78). L'opera diventerà "la prova per il nuovo autore," così si definisce il narratore (80), mentre l'amante rimarrà chiuso in una relazione disgiuntiva con l'Oggetto, cioè la donna, perché incapace di superare la modalità del *volere* (cioè il desiderio). Nasce da qui quella necessità di mimitizzarsi nei vari personaggi del libro e quel rapporto di metonimia con il libro stesso.³

Questa sequenza narrativa è caratterizzata dunque da una doppia disgiunzione:

$$(S \cup O_1 \cup O_2)$$

Alla fine dell'opera il lettore assiste solo al superamento di una delle relazioni disgiuntive, quella con l'opera. Questo avviene secondo il pattern già illustrato e il soggetto in qualità di narratore, può dare inizio all'opera perché gli è permesso dal mandante e *sa* scrivere l'opera. Di questa sua competenza, lo scrivente dà frequenti saggi nell'invio, dove elenca con la dovuta umiltà alcuni autori che l'hanno informato (modalità del *sapere*) Virgilio, Lucano, Stazio, soprattutto Ovidio e Dante stesso. Non ci sono infatti dubbi che il *Filocolo* intenda fare sfoggio di cultura letteraria e che in esso il giovane

Boccaccio operi un notevole sincretismo di motivi e stilemi della migliore tradizione letteraria che l'ha preceduto (Muscetta 58).

Il *fare trasformatore* è esemplificato al massimo dall'operato di questo narratore che è in effetti un vero e proprio rifacitore, un trasformatore cioè d'un prodotto letterario già esistente. Si prenda quindi con la dovuta cautela la professione di modestia che caratterizza l'invio. In questo sdoppiarsi del soggetto tra l'insuccesso dell'amante e il successo dello scrivente, pare che solo al primo siano da attribuire le attestazioni di modestia, mentre il secondo è ben conscio di aver fatto un'opera diversa dai modelli e senz'altro più adatta al pubblico che si è scelto. Il soggetto, infine, delega al libro stesso la modalità del *far fare*, cioè del *fare causativo* e il libro sarà 'esempio' per tanti giovani amanti. Non solo ma sarà ancora il libro, cioè l'opera compiuta a attualizzare in forma metonimica quella congiunzione con la donna che per l'amante era rimasta solo virtuale.

Si può dunque affermare che il *Filocolo* è strutturato su un modello narrativo che si ripete puntualmente sia nella "fiction narrative" che in quella "litteraire" e che si snoda in:

situazione iniziale: disgiunzione

situazione mediana: prova

situazione finale: congiunzione.

Visto così questo potrebbe per la verità essere anche lo schema della *Divina Commedia*. Nel *Filocolo*, però, le modalità dell'attualizzarsi della prova sono, anche per la loro ridondanza, significanti. L'insistenza su un modello del *fare* che è un *fare trasformativo* soprattutto *transitivo*, rivela infatti la distanza che corre tra l'autore della *Commedia* e il Boccaccio. Nel *Filocolo* falliscono quei soggetti che non sono operatori del *fare causativo*, che non operano cioè transitivamente nella società: Lelio, soggetto della sola modalità del *volere* nella finzione narrativa e a sua volta il narratore-amante nella finzione letteraria. Florio dichiara a un certo punto del viaggio-ricerca di non essere Enea; il narratore raccomanda al suo libro di non porsi vicino al sommo Dante. Il viaggio di Filocolo è un viaggio circolare, terrestre, circoscritto all'area del Mediterraneo; il lavoro compiuto dal nuovo narratore è anch'esso pertinente a un pubblico ben specificato, quello dei giovani e delle giovani, forse coetanei dello scrivente, certo contemporanei. La direzione dal basso verso l'alto della *Divina Commedia* è cambiata nel *Filocolo* in direzione orizzontale, cioè

terrena. Al viaggio dantesco, simbolo d'un *fare riflessivo* perché conversione e salvezza dell'anima, anche se con finalità esemplari, il Boccaccio, in tempi d'un umanesimo a base già allargata, sostituisce un viaggio che è simbolo d'un *fare transitivo*, anzi d'un *fare* che si è definito *sociale*, proprio per quella sua dipendenza alla struttura del tempo, "ora" e dello spazio, "qui."

York University

NOTE

- 1 Muscetta 58. Giudizi sfavorevoli vengono anche espressi dal Marti (25). Tra gli americani lo stesso Hollander continua a parlare di "azione complicata," (39). E infine tra gli ultimissimi che si sono occupati del *Filocolo*, si ricorda qui Bruni che definisce anche lui la narrazione del *Filocolo*, "sovrrabbondante, disordinata" (6).
- 2 Ci sembra infatti che l'autore forzi alcune sequenze narrative per ottenere delle unità strutturali omologhe da far rientrare in uno schema più generico e tripartito (117).
- 3 Sul significato della simbologia del libro nella cultura medievale, si legga l'ottimo saggio di Picone.

OPERE CONSULTATE

- BRANCA, Vittore. *Boccaccio medievale*. Firenze: Sansoni, 1956. Ristampato 1964.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Edition du Seuil, 1973.
- BRUNI, Francesco. "Il *Filocolo* e lo spazio della letteratura volgare." *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Firenze: Olschki, 1983.
- CAZALÉ-BERARD, Claude. "Les structures narratives dans le premier livre du *Filocolo* de Giovanni Boccaccio." *Revue des études italiennes*. N.S. 17 (1971).
- GREIMAS, Algirdas J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- . *Du sens. Essais sémiotique*. Paris: Edition du Seuil, 1970.
- HOLLANDER, Robert. *Boccaccio's Two Venuses*. New York: Columbia U P, 1977.
- KÖRTING, Gustav. *Boccaccio's Leben und Werke*. Leipzig, 1880.
- MARTI, Mario (ed.). Giovanni Boccaccio. *Il Filocolo. Opere minori*. Milano: Rizzoli, 1969.
- MUSCETTA, Carlo. *Giovanni Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza, 1974.
- PICONE, Michelangelo. "Tipologie culturali: da Dante a Boccaccio." *Strumenti critici* (giugno 1976).
- PROPP, Vladimir. *Morfologia della fiaba*. A cura di Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 1966.

Secrets of a Sorceress: Tasso's Armida

Armida appears in Canto 4 of Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*. Her mission? To disseminate confusion in the Christian camp. This she accomplishes with expert techniques. She is both sorceress and seductress, like the characters of classical and Renaissance literature on whom her character is modelled: Circe, Medea, Alcina, and so forth. But though Armida is introduced as a sorceress and has infernal and magical connections through her uncle Idraote, she does not rely on her magic in order to entice the Christian soldiers into accompanying her and therefore abandoning their cause. Magic is not what keeps Rinaldo, the Christian warrior with whom she falls in love, in her power; nor is Armida's magic effective when Rinaldo abandons her in Canto 16. Thus it seems that Armida's magical powers come to be viewed as a function of youth and sexual charm, which can fade. But even youth and sexuality, important as they are to Armida's temporary victory, do not fully explain the tenacity of her hold on her Christian opponents. Armida's power over the Christian warriors is particularly strong precisely because neither magic nor sexuality is her primary tool, and because her victims remain unaware of the source of her power. As I propose to show here, Armida's initial triumphs over the Christians and the fascination she exercises as a character derive from the unthreatened superiority of her gaze and from her control of the linguistic medium, in particular from the irrefutability of the story she narrates about her origins.

When Armida first sets out to fulfill the task set for her by Idraote, she keeps herself out of sight ("L'impresa prende, e in su la prima sera/ parte e tiene sol vie chiuse e celate" [4.27.3-4]).¹ She is described more fully only when she arrives in the Christian camp:

Argo non mai, non vide Cipro o Delo
d'abito o di beltà forme sí care.
D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare:
cosí, qualor si rasserena il cielo,

or da candida nube il sol traspare,
 or da la nube uscendo i raggi intorno
 piú chiari spiega, e ne raddoppia il giorno.

Fa nove cresse l'aura al crin disciolto,
 che natura per sé rincrespa in onde;
 stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,
 e i tesori d'amore e i suoi nasconde.
 Dolce color di rose in quel bel volto
 fra l'avorio si sparge e si confonde:
 ma ne la bocca ond'esce aura amorosa,
 sola rosseggia e semplice la rosa.

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
 onde il foco d'Amor si nutre e desta.
 Parte appar de le mamme acerbe e crude,
 parte altrui ne ricopre invida vesta;
 invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
 l'amoroso pensier già non arresta,
 ché non ben pago di bellezza esterna
 ne gli occulti secreti anco s'interna.

Come per acqua o per cristallo intero
 trapassa il raggio, e no 'l divide o parte,
 per entro il chiuso manto osa il pensiero
 sí penetrar ne la vietata parte.

Ivi si spazia, ivi contempla il vero
 di tante meraviglie a parte a parte;
 poscia al desio le narra e le descrive,
 e ne fa le sue fiamme in lui piú vive.

Lodata passa e vagheggiata Armida
 fra le cupide turbe, e se n'avede.

No 'l mostra già, benché in suo cor ne rida,
 e ne disegni alte vittorie e prede. (4.29.1-33.4)

The reader's sense of the nature of Armida's powers is strongly conditioned by the parallels and contrasts between Armida here and Sofronia in Canto 2 of the *Gerusalemme liberata*, as she moves forth through a crowd to declare herself guilty of having stolen and burned the icon of the Virgin missing from the mosque:²

La vergine tra 'l vulgo uscí soletta,
 non coprí sue bellezze, e non l'espose,
 raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta,
 con ischive maniere e generose.

Non sai bene dir s'adorna o se negletta,
 se caso od arte il bel volto compose.
 Di natura, d'Amor, de' cieli amici

le negligenze sue sono artifici.

Mirata da ciascun passa, e non mira
l'altera donna e innanzi al re se 'n viene. (2.18.1–19.2)

Sergio Zatti argues that there is hardly any difference between Sofronia and Armida: "Eppure è soltanto un differente grado di consapevolezza del proprio fascino a distinguere Sofronia . . . da Armida . . ." (42). This difference in awareness is more than awareness of one's own desirability, and it is no "mere" difference. Unlike Armida, Sofronia does not invite reflection on her desirability; but more important, Sofronia does not command an active gaze. It is Love, seeing and unseeing, that assumes the active role here and controls our gaze. Love directs Olindo's gaze where Sofronia alone would never have brought it:

Amor, ch'or cieco, or Argo, ora ne veli
di benda gli occhi, ora ce gli apri e giri,
tu per mille custodie entro a i piú casti
verginei alberghi il guardo altrui portasti. (2.15.5–8)

Sofronia shows no response to Olindo: "o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede" (2.16.6).

It is also worth noting that the qualities in Armida that invite the gaze of the Christian soldiers are represented by means of images that are natural and cosmological.³ The appearance of Armida is likened to that of a "cometa o stella" (4.28.5); her hair partially hidden by her veil is compared to the sun which emerges from behind the clouds; she has the "natural" attributes of the Petrarchan Laura: hair of gold, face of ivory and rose, rose mouth, snowy breasts that kindle passionate fires. Sofronia's physical attributes, on the other hand, are never described. Her virtues are "tra le mura / d'angusta casa" (2.14.5–6), and an insistent gaze brings Olindo "a i piú casti / verginei alberghi" (2.15.7–8). The contrast between Sofronia and Armida here evokes the structural principle that A. Bartlett Giamatti has identified as central to the *Gerusalemme liberata*: the distinction between City and Nature (183 ff.).⁴

The association of Sofronia with the enclosed spaces of the city, and of Armida with Nature, as well as their differing degree of awareness of the power of their own physical presence and their gaze, permit the public to take different liberties as it views these women. The spectator remains in a state of suspension when he gazes upon Sofronia. His gaze is blocked at the surface by the lack

of specific description, by the suggestion that further speculation would be a violation of an internal space akin to defloration, and by uncertainty about what he sees which is also attributed to the general reading public ("Non sai ben dir s'adorna o se negletta, / se caso od arte il bel volto compose" [2.18.5–6]). The lengthy description of Armida, on the other hand, encourages the spectator to gaze upon her body; her association with Nature serves to mitigate the evident voyeurism (indeed, what is inappropriate about gazing at Nature?); and the spectator is not called upon to question what he sees. Once his gaze penetrates beyond the initial barrier of Armida's veil, the spectator exults in the lack of restraints. No narrow walls, no narrow house here—simply the vast spaces of the imagination.

The Christian soldiers, excited by the play of ambiguity in Armida's presence, fail to see the true Armida. Their observation of Armida creates a blazon with strong Petrarchan echoes. Other codes of bodily description would perhaps be more appropriate for Armida, in whom the conflict of surface and depth has been evident since her uncle's first address to her: "O diletta mia, che sotto biondi / capelli e fra sí tenere sembianze / canuto senno e cor virile ascondi" (4.24.1–3). For example, according to the precepts of physiognomical treatises, observation of the body should lead to the truth about a man's character, for—as physiognomy states repeatedly—the changes and dispositions manifest in the body we see reflect changes and dispositions in that which we cannot see, namely the soul. The penetrating thought that ought to reveal the hidden secrets of the soul suddenly takes a different direction as the movement from body surface to depths of soul is replaced by the movement from body surface to an erotic locus. One senses a certain irony when Tasso's narrator notes how the observers contemplate "*il vero/ di tante meraviglie a parte a parte . . .*" (4.32.5–6, emphasis mine) beneath Armida's mantle, just as one senses a tongue-in-cheek quality when Ariosto's narrator says of Alcina's palace, "a me par oro, poi che sí risplende" (*Orlando furioso*, 7.59.8).

Here, as elsewhere in the poem, Tasso's narrator presents himself as more knowledgeable than the characters of the poem, more aware of ambiguity, and always sensitive to the play of truth and falsehood in every division of surface and depth. The narrator's gaze follows, with appropriate ironic distance, that of the Christian soldiers. But

both the Christian warriors and the narrator fail to look at a crucial detail: Armida's eyes.⁵ Though the description of Armida is rendered in context of the tradition of the blazon and in terms which are explicitly Petrarchan, no mention is made, significantly enough, of this bodily feature which physiognomical treatises have always recognized as crucial to the interpretation of character. In a genealogical line that goes back to Polemon, physiognomical treatises privilege the eyes as the most important signs of character. Della Porta, for example, notes: "il trattar de gl'occhi è il maggior, e più importante negotio di tutta la Fisionomia" (114). Avoiding mention of Armida's eyes is all the more peculiar given that Tasso is a poet who pays a great deal of attention to eyes and to vision.⁶ Without looking at Armida's eyes, an observer has no way of judging her character. Somewhat later, Eustazio turns to look at Armida's eyes ("Come al lume farfalla, ei si rivolse / a lo splendor de la beltà divina, / e rimirar da presso i lumi volse" (4.34.1-3), but, caught in the web of blind physical desire, Eustazio remains the passive victim of the power of those eyes: "ne trasse gran fiamma e la raccolse / come da foco suole esca vicina" (4.34.5-6). Unreflective nature triumphs over reason because it masks itself as reason and even as a supernatural force. Thus, the verses in which the spectator's gaze is led to penetrate beneath the surface barrier of Armida's veil and mantle ("Come per acqua," etc.) recall Dante's passage from the world of nature into the world of the supernatural in *Paradiso* 2.34-36: "Per entro sé l'eterna margarita / ne ricevette, com'acqua recepe / raggio di luce permanendo unita." But Armida's "supernatural" attractions remain uncondusive to objective description and merely allow the observer to be overcome by his own desire.

Goffredo and Tancredi remain immune to Armida's deceptions. Tancredi already has his mind engaged elsewhere, and Goffredo is not the type to be easily overcome by Armida's charms. But what keeps Goffredo from unmasking Armida? Goffredo fails to see into Armida's ruse because he fails to look at her at all. When Armida ends her plea, Tasso describes Goffredo thus: "ei così dubbioso a terra vòlto / lo sguardo tiene, e 'l pensier volve e gira" (4.67.1-2). Armida, on the other hand, knows that the examining gaze is of utmost importance. She observes Goffredo intently here ("la donna in lui s'affisa, e dal suo volto / intenta pende e gli atti osserva e

mira" [4.67.3-4]), just as later she will take in every detail about the Crusaders ("Ella, che 'n essi mira aperto il core, / prende vedendo ciò novo argomento" [5.70.1-2]). Armida's ability to see without being seen is monumentalized in the presentation of her and her castle:

Splende il castel come in teatro adorno
 suol fra notturne pompe altera scena,
 ed in eccelsa parte Armida siede,
 onde senz'esser vista e ode e vede. (7.36.5-8)

Goffredo originally decides against Armida, but then overturns his decision after hearing the declaration of the Christian soldiers determined to aid her. Perhaps Goffredo's decision to aid Armida, which ultimately threatens the success of the Crusade, is not born of his failure to look at her, but the fact is that on other occasions, Goffredo is much more attentive to his interlocutors. In Canto 2, Goffredo responds to the pagan Aleste, who together with Argante has undertaken a mission to try to dissuade Goffredo from participating in the Crusade:

Il capitano rivolse gli occhi in giro
 tre volte e quattro, e mirò in fronte i suoi,
 e poi nel volto di colui gli affisse
 ch'attendea la risposta, e così disse. . . . (2.80.5-8)

Later, when the Christian warriors are about to depart with Armida, Goffredo calls them to his tent (7.57); he attempts in vain to control the situation with his gaze:

Goffredo intorno gli occhi gravi e tardi
 volge con mente allor dubbia e sospesa,
 né, perché molto pensi e molto guardi,
 atto gli s'offre alcuno a tanta impresa. (7.58.1-4)

He is nevertheless able in this case to read the warriors' inner emotional state: "Al silenzio, a l'aspetto, ad ogni segno, / di lor temenza il capitano s'accorse" (7.60.1-2).

In general, to the king or the captain of forces, as to God, is attributed the power to see beyond appearances, into the hearts of men, and therefore to make proper and just decisions.⁷ Armida is not thwarted in Canto 4, because it is Armida—not the Christian warriors—to whom are attributed superior powers of vision.

Armida's artfully constructed story further secures her victory. She tells of how she was born to Arbilano and Cariclia, rulers of Damascus, how she was orphaned and left in the custody of an un-

named, power-hungry uncle, and how she has since been persecuted by that uncle. By presenting herself as a solitary, helpless, dispossessed orphan, she appeals to everything that supports the Christian soldiers' code of behavior: their sense of honor, duty, justice and family. To this point I will return shortly. Here I am interested in how Armida validates her tale by calling attention to the potential duplicity of all those around her, and highlighting her own ability to see evil in others. At first she calls attention to the uncertainty concerning the motives of her uncle:

Preso dunque di me questi il governo,
vago d'ogni mio ben si mostrò tanto
che d'incorrotta fé, d'amor paterno
e d'immensa pietade ottenne il vanto,
o che 'l maligno suo pensiero interno
celasse allor sotto contrario manto,
o che sincere avesse ancor le voglie,
perch'al figliuol mi destinava in moglie. (4.45)

Armida's ability to interpret seems to improve as her story unfolds. Duplicity is portrayed in terms that suggest that interpretation according to the rules of physiognomical discourse would lead to revelation of true character and true motives. Of the cousin destined for her in marriage, Armida says, "sotto diforme aspetto animo vile, e in cor superbo avere voglie accese" (4.46.5-6). And when Armida refuses to consent to the marriage, she sees her uncle depart

con un sembiante oscuro,
onde l'empio suo cor chiaro trasparve;
e ben l'istoria del mio mal futuro
leggergli scritta in fronte allor mi parve. (4.48.1-4)

In both of these cases, Armida's interpretation of physiognomy is based on the premise that there is a clear connection between outward expression and inner emotion. Neither of Armida's two examples poses the rather more intriguing case of a physiognomy that presents conflicting interpretations or even lies about a man's inner character. In any case, the details regarding the precepts of physiognomical interpretation become superfluous, for the Christians ignore the example Armida sets when she interprets character by attending to physiognomy.

Armida then tells of her night-time dream apparitions:

Spesso l'ombra materna a me s'offria,

pallida imago e dolorosa in atto,
 quanto diversa, oimè!, da quel che pria
 visto altrove il suo volto avea ritratto!
 "Fuggi, figlia,—dicea—morte sí ria
 che ti sovrasta omai, pàrtiti ratto,
 già veggio il tòsco e 'l ferro in tuo sol danno
 apparecchiâr dal perfido tiranno." (4.49)

Armida calls attention to her manifest ability to interpret these signs as well ("un fatale orror ne l'alma impresso / m'era presagio de' miei danni espresso" [4.48.7–8]). The truth value of these visions, which might be put into doubt, is reinforced by the similarity between Armida's dream and the dreams of two characters in Virgil's *Aeneid*: Dido's dream of Sichaeus,⁸ and Aeneas' dream of Hector.⁹ Both Dido and Aeneas take heed of the counsel of their male dream interlocutors, who encourage them to flee in order to preserve or found their legitimate kingdoms. The presence of the Virgilian subtexts serves to support Armida's claim to legitimacy—familial, political, and epistemological.

Armida's triumph over the Crusaders, assured by her superior vision, depends on her sexual charm, her proclamations against deception, and her expert manipulation of the Crusaders' sense of family ties. Moreover, it is crucial here that Armida tells of her own family origins in a story whose truth value cannot be determined. The reader knows independently of Armida that she has an uncle, Idraote, who rules Damascus; but the reader has no information concerning her parents other than that which Armida herself provides in the story she tells Goffredo. In the *Gerusalemme conquistata*, however, the narrator informs the reader that Armida's mother is a siren as soon as Armida is introduced in the poem (5.24–25). The narrator makes no mention there of a father; indeed, one is led to believe that the sirens reproduce in something of the way that Amazons do: by mating with many men so that it is impossible to tell who the father is. Thus, when Armida later announces that she is the daughter of Arbilano and an unnamed woman who brings Arbilano the kingdom of Fenicia (*Gc*, 5.45), the reader is inclined to suspect a ruse. But in the *Gerusalemme liberata*, Armida is in control of all such information about her origins. Even Goffredo responds to the apparent legitimacy of her claim ("in lui pietoso affetto / si desta, che non dorme in nobil petto" (4.65.7–8)), and promises her to reinstate her

on the throne of Damascus after the proper goal of the Crusade has been won (4.69).

Tasso's own fascination with the possibility of having a free hand to recount one's own family origins reveals itself in the display of names in Armida's tale. The names of Armida's parents and protector link her to Clorinda via a net of textual and subtextual associations. Armida's mother bears the name of the character from Heliodorus' *Aethiopica* (*An Ethiopian Romance*) whose history parallels Clorinda's in some significant ways: Cariclia.¹⁰ This link might seem incidental, even irrelevant, to some readers. But I insist on its importance because Clorinda is a figure around whom many of the associations with Tasso's parents appear to converge.¹¹ Armida appropriates names that mark her, as Clorinda is marked, as an "orphan" whose true identity and mission remain to be realized. As orphans, both Armida and Clorinda clearly exercise a fascination on a poet obsessed with family romance.

How then can one undo Armida's web of fascination? Certain possibilities have been suggested in Renaissance epic poems which precede Tasso's, mainly the *Orlando furioso*. In Canto 6 of Ariosto's poem, we find a sorceress/seductress, Alcina, who is part upperclass Renaissance courtesan, part alchemist and part Circe. She takes lover after lover, and transforms them into plants and animals when she tires of them. She manages to distract some of the principal knights in the Christian camp—notably Ruggiero, who falls prey to her despite the fact that Astolfo has given him fair warning. Alcina's power over the Christian soldiers lies in her use of magic to create a beautiful illusion. Ruggiero can not see, or refuses to see, her magical deceptions. He is quite taken by Alcina's favors and by the pleasures of her palace, and only after some time realizes vaguely that Alcina, bored by him as by her previous lovers, is about to make him join the company of other plants and animals in the forest. Alcina's magic works to render Ruggiero's vision, simple and human as it is, insufficient. Her company makes him more feminine, softer. The remedy proposed in Ariosto's poem is magic—magic as the control of illusion. Alcina's magic is destroyed only when Melissa, hired by the worried Bradamante to help save Ruggiero from Alcina's clutches, arrives with the magical ring to undo Alcina by destroying her magic, her sexual attractions and her palace. Thus, Ruggiero

can not see what Alcina really is because she uses magic to her advantage; he needs a more powerful magic in order to surpass her. Melissa, however, does not simply appear with the ring and dispel all illusions. She takes the form of Ruggiero's mentor, Atlante, and in this guise, offers Ruggiero the ring, which works to reveal Alcina as quite the opposite of the young and beautiful woman she had created herself to be.

This technique of unmasking is a favorite of Ariosto's in the *Orlando furioso*, at least where magic is involved. It is important to note however that the gesture of unmasking respects gender difference. When the paladins come under the spell of Atlante, they are rescued by another paladin who manages to destroy the trappings of magic and expose the great and powerful (male) magician. Atlante is twice overcome in the *Orlando furioso*: once by Bradamante's cleverness and strength in Canto 4.25 ff., and finally by Astolfo and his horn in Canto 22.20 ff. When he flees from the magic horn, he is described merely as "pallido e sbigottito" (22.21.7), but when Bradamante pins him to the ground in Canto 4, she gets a good look at him. Here the magician appears a benign little old man, "un venerabil vecchio in faccia mesta" (4.27.6), trying in his bumbling way to exercise his limited power. When the source of magic is female, however, the exposé is specifically erotic, and relies, as we have seen, on the topos of the enchantress turned hag.¹²

The graphic unveiling of the sorceress/seductress Acratia in Book 5 of Trissino's *Italia liberata dai Goti* (1547-48) falls into the latter category. Acratia's magic is associated with youth and sexual power, and is dispelled as Traiano rips off her robe in order to break her spell over Corsamonte and his companions:

. . . il buon Trajano,
 Che Acratia in braccio avea, levò la gonna
 Di lei, mostrando le secrete parti.
 Come a quei Cavalier furon scoperte
 Quelle brutture, che coprian le veste;
 E le vider le coscie esser due biscie
 Di fiero aspetto, e d'indi uscirne un lezzo,
 Che superava ogni altra orribil puzza;
 Quasi svegliati da mortal letargo,
 Si risentiro, e si disciolse il velo,
 Che gli era stato intorno a gli occhi avvolto,
 Onde l'un l'altro subito conobbe. (47)¹³

No one in the *Gerusalemme liberata* ever uses such a technique of exposing Armida, despite the presentation of her as a manipulator of appearances. As a result, she continues to present, for the critics and to some extent for Rinaldo, an interpretive problem. It is never quite clear what she is: sorceress or mere woman, and as woman, Machiavellian seductress, enamoured consort, or abandoned victim. Nor is it clear how to read the sudden change in Armida's character that accompanies her conversion to Christianity at the end of the poem. The sense of being able to locate the *real* Armida fades as the poem progresses and Armida's image as virile and crafty operator is superseded by the portrait of her narcissism, which in turn is cancelled by her conversion at the end of the poem.

There can be no facile demystification of Armida similar to the unmasking of sorceresses and seductresses in previous Renaissance epic poems for the simple reason that Armida is not only she who *deceives*, but also she who *perceives*. Revealing Armida's duplicity does not suffice to dismiss the threat she poses to the Christians; it is also necessary to acquire new powers of perception at least as good as (or better than) those of Armida and to reveal the possible limitations of Armida's powers. Thus, Rinaldo is freed from Armida's spell in the moment when he gazes upon himself in the shield Carlo and Ubaldo bring to him (16.30-31). By gazing upon himself in the adamant shield, Rinaldo appropriates powers of perception which were foreign to him as long as he remained an unconscious youth, and is able to make his way out of the solipsistic and labyrinthine environment in which he lived his love for Armida. Moreover, these new powers of perception are portrayed as superior to Armida's as well, since Armida's observatory powers throughout the description of her in her own residence on the Fortunate Islands, have been represented in terms that recall the Narcissus myth.¹⁴ Rinaldo's "victory" over Armida is in a sense more profound than Ruggiero's escape from Alcina. Ruggiero's discovery that Alcina is a hag rather than an enchantress allows him to attribute to her a gross deception rather than having to admit his own inadequate perception. Since his liberation from Alcina takes place at a superficial level, which does not touch the heart of the problem, he continues to be prey to similar deceptive traps for some time.¹⁵

The peculiar and lasting bond between Rinaldo and Armida results

from the absence of a facile demystification. The emphasis, in the case of Rinaldo and Armida, has been shifted onto a reevaluation of the moment of perception, and the socialization of the subject. Debasement of the opposition would soon be revealed as facile, since the opposition has, at least in certain moments, perceptive powers which are superior to those of the Christian warriors, even if at other times, the powers of the opposition are rendered as dangerous because they present a threat to society and to religion. As Maggie Günsberg points out, Rinaldo's love for Armida remains valid as long as it is redefined within the context of the ideals of his religion and society: "sarò tuo cavalier quanto concede / la guerra d'Asia e con l'onor la fede" (16.54.7-8) (38). And Armida's story, originally told to deceive the Christian warriors, is never shown to be a mere fable; at the end of the poem, it seems that Rinaldo still believes Armida's story, or at least part of it, when he promises her, "Nel soglio, ove regnàr gli avoli tuoi,/ riporti giuro" (20.135.3-4).

Günsberg has also noted that Armida's character is problematic because she does not comply with Aristotelian rules Tasso himself espouses in his *Discorsi del poema eroico*, since she undergoes a change in character and she "outwit[s] a male character" (37). I think, however, that if we consider Armida's powers, which are neither simply magical nor simply sexual, nor unredeemably narcissistic, we may come to some conclusion about why it is so difficult for Tasso (or Rinaldo) to dismiss her.

Consider the presentation of the sorcerer Atlante in the *Orlando furioso*. As David Quint argues, Ariosto appears to have conceived of Atlante as a surrogate figure for Boiardo (81). Thus, the unmasking of Atlante appears to be a result of a struggle between Ariosto and a literary predecessor he never explicitly acknowledged in his poem. Ariosto's refusal to confer power on Atlante appears to be his way of distancing himself (somewhat anxiously) from the author who provided him with the basic source for his poem.

It is valuable to keep in mind Ariosto's treatment of the sorcerer Atlante as we reconsider Tasso's treatment of the sorceress Armida. We know that Armida possesses sexual charm and a control that comes from her manipulation of magical arts and we know that Armida is made to surrender. But if we consider Armida's specific magical powers and the way in which she is made to surrender, I

think we will see that there appears in Tasso a desire to *appropriate* female magical powers, rather than to dismiss them.

When Armida actually does use her magical powers, she turns her victims into fish: animals noteworthy to Tasso himself as lacking the ability to make sound.¹⁶ In the following passage, Guglielmo tells his fellow Crusaders of his experience in Armida's residence:

Con una man picciola verga scote,
tien l'altra un libro, e legge in basse note.

Legge la maga, ed io pensiero e voglia
sento mutar, mutar vita ed albergo.
(Strana virtù!) novo pensier m'invaglia:
salto ne l'acqua, e mi vi tuffo e immergo.
Non so come ogni gamba entro s'accoglia,
come l'un braccio e l'altro entri nel tergo,
m'accorcio e stringo, e su la pelle cresce
squamoso il cuoio; e d'uom son fatto un pesce.

Così ciascun de gli altri anco fu vòlto
e guizzò meco in quel vivace argento.
Quale allor mi foss'io, come di stolto
vano e torbido sogno, or me 'n rammento.
Piacque al fin tornarci il proprio volto;
ma tra la meraviglia e lo spavento
muti eravam. . . . (10.65.7-67.7)

Remember also that when Tancredi is finally trapped in Armida's castle, the narrator compares him to a fish (7.46-47). The threat posed by Armida is that of the anti-rational and the non-verbal. In keeping with this, her arsenal of weapons includes the fountain of laughter, and among the living presences on her island is the parrot who calls to love, but whose control of the linguistic medium, like that of all birds, is necessarily limited (16.13-16).

Armida's power is to be attributed not to magic *per se*, I think, but to her able presentation of herself, and to her expert silencing of others. Thus the image of Armida with her magic wand is not a particularly powerful or interesting one. Indeed, it is the image of Armida with a book that seems to express much more appropriately the power Armida exercises. Everything pivots here on the question of linguistic control and control of texts. Armida is successful in large part because of her control of the story of her origins. In contrast to Clorinda, who rebels against the story of her origins that Arsete reveals to her in Canto 12 of the poem, Armida recounts

a story which no one ever negates, and which maintains its validity despite the contradictions she herself brings forth in the course of her lament in Canto 16. Her power is a source of great fascination to a poet who had a significant investment in questions regarding genealogy.¹⁷ To the extent that the poet sees the power to define one's own genealogy as overweening, he brings Armida back into an orthodox political and Christian line. Armida submits to Rinaldo with words that some critics have found offputting. Frequently quoted is Giamatti's comment:

But when Rinaldo asks Armida to forsake paganism (XX, 135), and she replies:

Ecco l'ancilla tua: d'essa a tuo senno
dispon, (136)

we wince. This echo of the words of Mary to Gabriel in Luke 1:38 ("Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum" in the Vulgate) is too forced. Indeed, there is something desperate here in Tasso's effort to bring Armida into line with Christianity. The shift implied by these words is too great, and we are finally unconvinced of Armida's redemption. The inner conflicts which were dramatized so beautifully in the garden remain to haunt the poem. (209-10)

Although I agree that the resolution is tenuous, I also believe that Tasso's choice of this particular Biblical phrase is logical and possibly even predictable, given the threat Armida poses.

Let us consider Armida's fate after she converts, at Rinaldo's request, in Canto 20. Some readers take Armida to be Rinaldo's future spouse and a matriarch of the illustrious Este family line, the result of a marriage that takes place outside the action of the poem, presumably to avoid detracting from the importance of the liberation of Jerusalem. Others, however, are not at all convinced that Armida finishes her days in the house of Este.¹⁸ The disadvantages to proclaiming loudly the origins of this dynasty are self-evident, and the creation of such a dynasty (if indeed it exists) must be played down. Thus, the Magus of Ascalona is silent on the issue of Rinaldo's marriage, as he is in general on that of Rinaldo's offspring.

I think that it is important that, as in the case of Erminia, there is no clear resolution of Armida's fate, while at the same time the reader is encouraged to assume that marriage might be the outcome. In order for Tasso to overcome the threat Armida poses when she fashions her own genealogy in a way which proves dangerous to the

Christian enterprise, and to authority in general, marriage must be at least suggested, for marriage here is the sign that Armida accepts a genealogy in which her role is a submissive one. Armida speaks words of atonement which communicate her submission to a higher authority, to Rinaldo as earthly representative of the Christian God. Her echo of the Biblical "ecce ancilla Domini" suggests her acceptance of a divinely sanctioned genealogical plan, be it the one Tasso imagined for Rinaldo and the House of Este (if we accept the idea of a marriage between Rinaldo and Armida), or the genealogy of the Son of God (if we accept only the idea that Armida converts to Christianity). By echoing the words that permitted the mystery of the Incarnation, Armida submits to a Christian order founded on a genealogy incomprehensible to human reason; but her use of these words preserves for her a privileged role in the founding of such a mystery. The node of problems presented by Armida's tale of an unusual genealogy remains to haunt the reader.

Cornell University

NOTES

- 1 All quotations from Tasso's *Gerusalemme liberata* are from Caretti's edition.
- 2 Zatti (42-43) and Iovine (47-51) have also noted this resemblance.
- 3 Getto comments on the striking presence of natural images in the descriptions of Armida in Canto 4 (193-94).
- 4 Giamatti notes that "The City is the way to eventual inner redemption through physical conflict, Nature the way to immediate inner peace through avoidance of physical struggle" (184). As Giamatti also points out, "Throughout the poem, Armida is the figure who represents all that is inimical to the City and Christian endeavor" (184).
- 5 I am indebted to Beverly Ballaro for this observation.
- 6 See Getto 205: "Il Tasso è un poeta sempre attento agli occhi, a questo specchio delle passioni, a questa indefinita zona d'incontro di corporeità e spiritualità, una zona che è poi quella in cui ama muoversi la sua ispirazione."
- 7 Goffredo's ideal would be the ruler at the end of Molière's *Tartuffe*. Molière's sovereign has an eye sure and unwavering, and immediately distinguishes the good guys from the bad, who are in the final scene borne off to prison.
- 8 See *Aeneid*, 1.353-59:

ipsa sed in somnis inhumati venit imago
coniugis ora modis attollens pallida miris,
crudelis aras traiectaque pectora ferro
nudavit, caecumque domus scelus omne retextit,
tum celerare fugam patriaue excedere suadet

auxiliumque viae veleres tellure recludit
thesauros, ignotum argenti pondus et auri.

[But in her sleep came the very ghost of her unburied husband; raising his face pale in wondrous wise, he laid bare the cruel altars and his breast pierced with steel, unveiling all the secret horror of the house. Then he bids her speed flight and leave her country, and to aid her journey brought to light from earth old-time treasures, a mass of silver and gold known to none.]

9 See *Aeneid*, 2.270–79, 287–89:

in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector
visus adesse mihi largosque effundere fletus,
raptatus bigis, ut quondam, aterque cruento
pulvere perque pedes traiectus lora tumentis.
ei mihi, qualis erat! quantum mutatus ab illo
Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli,
vel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis!
squalentem barbam et concretos sanguine crinis
volneraque illa gerens, quae circum plurima muros
accepit patrios!

[. . .]

ille nihil, nec me quaerentem vana moratur,
sed graviter gemitus imo de pectore ducens,
'heu! fuge, nate dea, teque his,' ait, 'eripe flammis.'

[In slumbers, lo! before my eyes there seemed to stand Hector, most sorrowful and shedding floods of tears; torn by the car, as once of old, and black with gory dust, his swollen feet pierced with thongs. Ah me! what aspect was his! how changed from that Hector who returns after donning the spoils of Achilles or hurling on Danaan ships the Phrygian fires! with ragged beard, with hair matted with blood, and bearing those many wounds he gat around his native walls . . . He replies naught, nor heeds my idle questioning, but heavily drawing sighs from his bosom's depths, 'Ah, flee, goddess-born,' he cries, 'and snatch thyself from these flames. . . .']

- 10 In the *Gerusalemme conquistata* (5.45), Tasso cancels Cariclia's name from Armida's tale and leaves only the name of her father, Arbilano. But if the association with Clorinda seems erased by this move, it reappears elsewhere: Tasso changes from "Arimone" to "Arbilano" the name of the warrior whom Clorinda kills in the moment when she is locked outside the walls of Jerusalem. (See *Gerusalemme liberata*, 12.49.1–4 and *Gerusalemme conquistata*, 15.62.1–4.)

Moreover, Armida's protector in her tale of woe is named "Aronte," like the warrior in Virgil's *Aeneid* who plays a crucial role in the life of the virgin warrior Camilla, considered to be the prime figure in Clorinda's literary genealogy.

- 11 See Ferguson 62, 74, and 126 ff.

- 12 The most powerful early example of unmasking is to be found in *Purgatorio*

19, where the *femina balba* Dante has imagined to be an enchantress turns out to be a nauseating sight: "L'altra prendea e dinanzi apria / fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre; / quel mi svegliò col puzzo che n'uscita" (*Purgatorio*, 19.31–33).

Spackman discusses the topos of the enchantress turned hag, and its use as an attack on artifice and rhetoric (160–64).

- 13 Spenser's Duessa is exposed in a very similar manner; see *The Faerie Queene*, 1.8.45–50.

- 14 See Giamatti 203 ff.

- 15 Similarly, psychoanalysis distinguishes between a superficial resolution of a problem, which causes the symptom to disappear but which does not block production of other symptoms, and a cure which rids the patient of the mechanism causing symptom formation.

- 16 See the description of the creation of the fishes, and the comparison of their ability to make sounds with that of men and other animals, in Tasso's *Il mondo creato*, Quinto Giorno, lines 144 ff.

Alcina too transforms her former lovers into animals, fountains, rocks, and so forth, precisely in order to prevent them from revealing any information about her. Oddly enough, it is Astolfo-plant who tells Ruggiero about Alcina; but of course Ruggiero doesn't believe the story when he actually lays eyes on the charming Alcina. In any case, we see here that there exists already in the genealogy of epic sorceresses the idea that metamorphosis serves to silence the unlucky contestants.

- 17 The question of genealogy is one that is, as Margaret Ferguson has shown, crucial for Tasso.

- 18 Many commentators, especially in their summaries of the poem, simply do not deal with this issue (suggesting that they do not interpret Rinaldo's words as a marriage proposal), or phrase their summary in language as ambiguous as Tasso's. Thus, Caretti in the summary of Canto 20 in his edition of the *Gerusalemme liberata* presents Rinaldo in the best light possible, saying "... Rinaldo compie prodigi di valore, vendica Svenio e infine conquista il cuore di Armida, a lui amorosamente arresasi." Chiappelli, in his edition of the *Gerusalemme liberata*, limits himself to saying that Rinaldo reconciles himself with Armida. Angelo Solerti, on the other hand, in his summary of the *Gerusalemme liberata* and the *Gerusalemme conquistata* published at the end of Bonfigli's edition of the revised version of the poem, says explicitly that "Rinaldo insegue Armida che stava per uccidersi; la salva e le promette di sposarla nel regno (121–126)" (2: 407).

Robinson emphasizes the lack of information about Armida's life after the poem, and says, "If marriage was inconceivable for Erminia and Tancredi, it is all the more so for Armida and Rinaldo, given their voluptuous history and his destruction of the enchanted wood" (285).

Fichter, who exalts Rinaldo and Armida as the dynastic couple of Tasso's poem, does not seem to have a trace of a doubt about Armida's fate (112 ff.).

WORKS CITED

- ALIGHIERI, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. 4 vols. Milano: Mondadori, 1966-67.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Ed. Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1971.
- DELLA PORTA, Giovanni Battista. *Della fisonomia dell'huomo*. Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1623.
- FERGUSON, Margaret W. *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*. New Haven: Yale UP, 1983.
- FICHTER, Andrew. *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*. New Haven: Yale UP, 1982.
- GETTO, Giovanni. *Nel mondo della "Gerusalemme"*. Firenze: Vallecchi, 1968.
- GIAMATTI, A. Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- GÜNSBERG, Maggie. "The Mirror Episode in Canto XVI of the *Gerusalemme Liberata*," *The Italianist*, 3 (1983), 30-46.
- HELIODORUS. *An Ethiopian Romance*. Trans. Moses Hadan. Ann Arbor: U of Michigan P, 1957. Rpt. Westport: Greenwood P, 1976.
- IOVINE, Francesco. *La "licenza del fingere": Note per una lettura della "Liberata"*. Roma: Bulzoni, 1980.
- QUINT, David. "The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem." *MLN*, 94 (1979): 77-91.
- ROBINSON, Lillian S. *Monstrous Regiment: The Lady Knight in Sixteenth-Century Epic*. New York: Garland Publishing, Inc., 1985.
- SPACKMAN, Barbara G. "Gabriele D'Annunzio and the Rhetoric of Sickness in Decadentism." Diss. Yale University 1984.
- SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene*. Ed. Thomas P. Roche, Jr. and C. Patrick O'Donnell, Jr. New Haven: Yale UP, 1981.
- TASSO, Torquato. *Gerusalemme Conquistata*. Ed. Luigi Bonfigli. 2 vols. Bari: Laterza, 1934.
- . *Gerusalemme Liberata*. Ed. Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1971.
- . *Gerusalemme Liberata*. Ed. Fredi Chiappelli. Milano: Rusconi, 1982.
- . *Il mondo creato*. Ed. Giorgio Petrocchi. Firenze: Le Monnier, 1951.
- TRISSINO, Giovanni Giorgio. *L'Italia Liberata dai Goti*. In *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino*. Verona: Jacopo Vallarsi, 1729.
- VIRGIL. *Aeneid*. In *Virgil*. With English trans. by H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library. Rev. ed. 2 vols. London: Heinemann, 1969.
- ZATTI, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*. Milano: Il Saggiatore, 1983.

“A Portrait of the Artist as a Female Painter”: the Kunstlerroman Tradition in A. Banti’s *Artemisia*

The salient traits of the life of Artemisia Gentileschi, a seventeenth century Italian painter and follower of Caravaggio, are easy to put together. In the preface of her novel, *Artemisia*, which is a fictional recreation of this artist's life, Anna Banti offers a number of precise chronological remarks: “Nata nel 1598, a Roma, di famiglia pisana. Figlia di Orazio, pittore eccellente. Oltraggiata, appena giovinetta, nell'onore e nell'amore. Vittima svillaneggiata di un pubblico processo di stupro. Che tenne scuola di pittura a Napoli. Che s'azzardò, verso il 1638, nella eretica Inghilterra. Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito tra i due sessi” (preface).¹ A historical revision of this painter's life and accomplishment has many times been attempted in the wake of the queer fame surrounding her adolescence. Critical attempts to objectively separate fiction from fact, gossip from truth, however, are starting to be successful only now that a new wave of feminist art historians is engaged in demythologizing the artistic canon. For many years, even after the extensive studies of Hermann Voss and Roberto Longhi, a number of hostile critics have deliberately underrated the merits of Gentileschi the artist while stabbing Gentileschi the woman with misogynist malevolence. The difficulty in assessing the worth of this painter comes from the fact that Gentileschi was an unconventional person in an age when females were rarely allowed to stray beyond their prescribed boundaries. For a woman to achieve fame and acclaim after being the subject of ridicule of an entire city was unheard of at the beginning of the seventeenth century, and perhaps still is peculiar in our times. Unfortunately, both life and literature often show how artistic distinction is jeopardized or minimized by sex biased judgments.

The purpose of the fiction writer is not to mirror reality. In *Artemisia*, while keeping close to the chronological data, Anna Banti allows herself freedom from linearly biographical information when history does not fit her characterization. She can be trusted, however, in her reconstruction. Besides being a fiction writer, Banti is an accomplished art critic and a careful researcher of Caravaggio and his followers.² Her clever use of a historical framework both dramatizes and universalizes the struggle of her protagonist against a chauvinistic seventeenth century environment, one which too often made scapegoats of women or blurred their sense of self-worth. "Accostarsi all'universo femminile attraverso il diaframma dei secoli," Anna Nozzoli writes, "sarà dunque per la Banti qualcosa di più e di diverso del semplice *repêchage* storico e della ricerca erudita, un modo di recuperare lo stato d'inferiorità della donna nel momento individuale e nel valore esemplare" (87). My purpose in this paper is to analyze a few phases of Maestra Gentileschi's personal and creative growth from her tormented adolescent years to her discovery of a pictorial talent, and from the various crises and failures which studded her life to the final reassertion, in later years, of her female identity. I will also make references to two paintings which—both in reality and in Banti's fiction—thoroughly inscribe Artemisia's struggle: "Judith beheading Holofernes," now at the Uffizi in Florence, and "La Pittura," or "Self-Portrait," at Kensington Palace in London.

Artemisia covers roughly forty years of narrational life. It can be read, however, as an extended bildungsroman, or, to be more specific, as a Kunstlerroman, since its subject is the formation of an artist. The novel of growth and apprenticeship to life typically deals with a single, central male character. The protagonist is first followed through the years of self-awakening and subsequent search for autonomy from established familial and societal rules. Then comes the chronicle of his shedding of youthful illusions, the path to solitude and intellectual alienation being inevitably trodden, and a mature, possibly harmonious personality often displayed at the end. When a female character is the focus of a bildungsroman, a subtle change in focus takes place. Intellectual growth becomes of secondary importance and scholastic skills are too often bypassed. What is described instead is the effort made to prepare her to reach not a personal goal of self-definition but two other goals defined for her: the social

one of marriage and the biological one of motherhood. No matter what particular aspirations in life a woman might have, her full integration into society becomes possible, it seems, only through her polishing of nurturing, self-abnegating qualities. To paraphrase Annis Pratt, women grow up and then, by fitting themselves into their expected slot, they grow down. In the last few years, however, feminist authors are using the female bildungsroman as a tool to express women's awakening to new roles and to cultural and social explorations beyond traditionally allotted limits. "The feminist bildungsroman," Bonnie Hoover Braendlin writes, "delineates woman's self-development toward a viable present and future existence, free from predetermined, male-dominated societal roles, which in the past have yielded a fragmented rather than a satisfactorily integrated personality" ("Alther" 18).³

It is necessary to qualify the term bildungsroman as it applies to *Artemisia*. If anything, the concept of education as a pre-ordained task the young protagonist undergoes in order to grow is totally absent from the novel. Nothing is further from the mind of Orazio Gentileschi than the formal education of his daughter. Artemisia never learns to write correctly and, according to Banti, has to make frequent use of scribes for her official correspondence. Nor is Artemisia educated to be financially independent in her maturity, trained to translate, for example, her artistic gifts into economic support. Structured education was uncommon for men in the seventeenth century and definitely rare for women. Yet, Artemisia has one advantage over the majority of her contemporaries. Orazio has her learn the laws of drawing and perspective at fourteen, under the direction of fellow painter and famous *bon vivant* Agostino Tassi.⁴ The desire to train his daughter in the visual arts is not prompted in the father by any personal acknowledgement of Artemisia's precocious talent. He is aware, rather, that he has to find another way to use her skills because the young woman is swiftly outliving her modeling days and will soon be unable to pose as an angel for his canvases. Moreover, Orazio thinks that plain working habits will better keep his daughter under control. Artemisia has a vivacious and extroverted personality, a nature which combines the impetuosity of the tomboy with the restlessness of the motherless child and which, therefore, lends itself to be misinterpreted by friends and neighbours

alike. To compound the problem, the girl lives in a household where many male artists freely come and go, a situation which can easily create a moral vacuum or obliquely taint a woman's reputation. In the Gentileschi's lodgings there are no female relatives or friends to tutor Artemisia in conventional feminine survival skills or to introduce her into the marketable world of sexual politics. Artemisia's mother is dead; of her two other ersatz mothers who lived in the family at some point, both have abandoned her. For all practical purposes, Artemisia is not once, but thrice orphaned. Tuzia, a neighbour burdened with children and poverty, has lately been asked by Orazio to shelter and supervise his daughter's social and sexual vulnerability. Tuzia, however, seems to play the role of the madam rather than that of the counselor, and Artemisia openly mistrusts her. We are only ten pages in the narrative and already can guess accurately what will come next. When a fourteen-year-old motherless girl living with an absent and often uncaring father and a loose companion is asked to study painting skills with a previously-convicted womanizer, we can predict that she is destined to learn "other" skills. This is such a common plot in literature that even casual readers of novels can decipher it. Seduction and betrayal are too often part of the female destiny; the metaphor of initiation as a process of disillusionment and subsequent isolation too often translates into reality for women. With Moll, Clarissa and Tess, Artemisia shares an identical rite of passage, a comparable initiatory ordeal. "Quattordici anni!" she querulously recounts; "Mi difesi e non valse. Aveva promesso di sposarmi, lo prometteva fino all'ultimo, traditore, per togliermi la mia vendetta" (22).⁵ Loss of innocence is, of course, the natural theme of any novel of apprenticeship; the relinquishing of dreams constituting the necessary step for a young individual to move from ignorance to understanding and, in the process, to grow. In *Artemisia* the loss is not only irrecoverably physical, but also mortifying from a psychological point of view. Rape both violates the young woman's body and castrates her social life. In a restrictive patriculture a seduced woman loses her worth as a commodity, is shunned by friends and seen as a social embarrassment by relatives. To make matters worse, if such a woman undergoes a public trial and is both examined and tortured with thumbscrews in the papal and autocratic Rome of 1611, it is clear that there is

no chance for her social redemption, no normal future within her antagonizing environment. She becomes a target of ridicule, a social outcast, a freak. Along with her forfeited virginity and faded Cinderella dreams, Artemisia loses the positive image of herself as a growing woman and promising artist: "Donna, inferno per me, male per gli altri." At the same time, in an environment where women are the official property of men, one can understand why a wronged father would sue his daughter's seducer for having deprived him of the face value of his assets through his careless, untimely appropriation (Clark and Lewis, 115 ff.). It can easily be imagined what becomes of a daughter if marriage, as it is the case here, becomes impossible. The humiliation at the public exposure immobilizes in metonymical fashion Artemisia's present and encloses her within the mortifying, solitary role of the "lost" woman. Through Artemisia, Anna Banti properly eulogizes hundreds of women whose destinies are doomed or vilified by a sexual catastrophe: "La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo e non può capacitarsi in eterno di averla perduta" (26). Time and again—and to no avail—Artemisia tries in the narrative to alter a past which refuses to be denied, or strives with touching naivete to re-enter the prelapsarian state from which she felt she was forced to depart too soon.⁶

At first, as one would expect in a girl endowed with an assertive and brilliant personality, Artemisia refuses to let herself be transformed into a passive heroine just to qualify for the pity and understanding of her neighbours. Since she is rejected as a "proper" woman, she feels disenfranchised from social constrictions and decides to move about as a man: "Io dissi, vado da me; allora mi pareva che dopo la vergogna avevo almeno il diritto di essere libera come un uomo" (28). Unfortunately her supercilious environment, unaccustomed to androgynous models, does not know what to do with such a person and rejects her again.⁷ Economically vulnerable, socially castigated, and psychologically confused, Artemisia then gives free rein to her destructive and claustrophobic penchant and immures herself into her father's somber apartment. The text is saturated with images of isolation, entrapment, and self-burial. These metaphors are usually present in the bildungsroman, but in this novel they accrue with nihilistic inevitability. Artemisia starts to dress in black,

further obliterating her sex: "durasse per sempre il buio, nessuno mi riconoscerebbe per donna" (32). She accuses herself of unwanted complicity in her painful experience and feels superfluous to her environment. As depression sets in, she retreats from dreams of grandeur and ambition for success, and hopes for oblivion. Her features acquire the pallor of the recluse; the huge, austere kitchen of the Gentileschi's household turns into a round-the-clock trap. There she lets the windows remain hermetically closed throughout the day to better foster an inner sense of self-castigation, only to throw them open at night to literally gasp for air. To oxygenate this asphyxiating, self-denying world, Artemisia can only hope for a few short conversations late at night with her brother who, unlike her, has the freedom to move in artistic circles and the chance to follow his interests.

Yet the locus of clausturation becomes in time the place of initiation. It is in these enclosed spaces that Artemisia slowly exorcizes her misandry by refining her skills. Thus she onomastically renames herself through paper and pencil: Arte(misia). Her initial subjects for drawing are inanimate, fragmented items ingeniously combined: fruits, flowers or a skull. Then one day she draws a more emblematic figure, a one-winged dove resembling the wing of an angel. The image of the maimed or caged bird is often used by women writers to visualize the metaphorical prison in which their characters find themselves psychologically shut. Crippled as a woman, abandoned as a daughter ("Tuo padre . . . non ti voleva vedere"), and exiled as a human being, Artemisia reveals in this sketch both her desire to reach exhilarating heights and an inner fear of falling. Her drawing takes on a meaning still more important: it is while she perfects the bird that famous Orazio finally acknowledges his daughter's creative skills. One evening he leans over her work, looks carefully and then nods in appreciation. His smile is the necessary therapy for an adolescent who has lived for years in constant paternal awe and has waited neurotically for his forgiveness. Now she pleases him by emulating his craft. That same evening, drunk with joy, Artemisia flings a window open and sees swallows soaring high, the metonymic illustration of her fluttering spirits.

The epiphanic moment of non-verbal communion with Orazio is succeeded by a radical change in this artist's life. The moment of re-

birth just described, a typical one in the bildungsroman, ends the first phase of Artemisia's personal growth. She is not only aware now of her artistic potential, but can even project herself toward a future where her inclinations can be publicly pursued. Banti emphasizes Artemisia's self-discovery after months of death-in-the-life through a change of locale and a consequent exteriorization of her intimate journey. That same night Orazio announces his intention to take his daughter along with him to Florence where he plans to relocate. To reject her city of negation and all that is connected with it, Artemisia literally throws some of her belongings out of the window. In the new city Orazio quickly renounces his Pygmalion role and moves to Pisa. Artemisia finds herself again devoid of masculine "protection" and as lonely and insecure as before. This makes her plunge into physical withdrawal ("ero sola a Firenze, la più parte del giorno"), and furthers her rejection of a sexual self ("impazzivo di castità; a mio paragone una monaca era una baldracca" [47]). Freedom from domestic tyranny and paternal dependency nevertheless spurs the young artist's creativity. In a matter of months, working hard and alone in a displaced environment, the "ruined" adolescent gives birth to Maestra Artemisia, a new woman with ample will to articulate her desires and a no nonsense attitude to better vindicate her autonomy and defiantly withstand unwanted criticism. "La mia prima cliente me la trovai da me" (47), she boasts in a self-congratulatory tone. Artistic assertion can thus be enjoyed only when Artemisia sets herself free from outside supervision and patronizing postures.

A cursory look at the most important painting of Gentileschi's junior years, the stunning illustration of "Judith beheading Holofernes," makes the viewer immediately realize that this artist is giving free rein to a hatred for men she is no longer able to contain. Banti gives a clear visual description of this canvas and makes it a powerful expression of heroism.⁸ Judith appears as Artemisia's schizophrenic alter ego, as the visual rendering of her creator's "season in hell." The attention of the observer goes to the tenacious cleaving and slitting movement of the sword's being plunged into Holofernes's neck, to the blood's copiously spurting from the bearded victim and streaking into the creases of the bedsheets. Judith's features uncover a determination which was, according to Banti—who clearly wants the painting to be autobiographically important—painfully researched by

the artist in front of her mirror. The virile Caravaggesque approach is evident in the strength built by a tenebrist work of light and dark on the murderess' arms, one sawing the neck, and the other firmly positioned on the man's face and beard. The fear morbidly spelled in the features of the just-awakened giant positively inscribes the author's creative brutality. "The spectator," writes Germaine Greer, "is rendered incapable of pity and outrage before this icon of violence and hatred, while he is delighted by such cunning" (191).⁹ This is Gentileschi's vindication of the initial sexual aggression against her, the not-so-sublimated reenactment of her first figurative slaughter. She also recognizes that only an innate resilience has secured her psychological survival and thus affirms her newly-found strength by signing her work: "Ego Artemisia / Lomi fec."¹⁰ This painting represents, therefore, the embodiment of the author's self-soteriology: "Un'immensa fierezza le gonfia il petto, un'orribile fierezza di donna vendicata in cui trova luogo, malgrado la vergogna, la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte e parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti" (54).

Blood equates Artemisia with mythic virgins, with the artist Philomela, for example, who was raped: a common destiny of legendary women. Then, unable to talk and thence to communicate her ordeal, she gave it a political meaning by metaphorically weaving her blood in the purple tones of the tapestry she sent to her sister (Gubar 73-93). In this canvas, blood is generated by a phallus-shaped weapon. Profaned at fourteen and therefore killed as a virginal young woman, wounded at the same time in the role of the socially acceptable daughter-sister-wife, Artemisia keeps bleeding in her heart. In vengeance she allegorically destroys with her brushes the man who destroyed the woman in her. Her sensationalistic, pictorial vendetta becomes by osmosis the collective vengeance of womankind. Banti emphasizes this point with a scene of controlled hysteria. When the painting is finished, Artemisia's female friends first gather around the male model, as if hypnotically summoned. Then, excited by the blood, they stare at him with expressions of paralyzed voyeurs. Finally, spurred by Holofernes's unprotected pose, they mimic his killing in a frenzy. Artemisia arrogantly condemns this "bestiale connivenza di donne" (58), yet she knows that they are her sisters and share with her an identical circumscribed and disillusioned destiny.¹¹

This moment of reckoning and retribution leads to a second therapeutic climax, to a remission of the past and an ironic condolence of men for what they have done to her. "Ascoltava, Artemisia, e perdonava . . ." Banti writes, "gli uomini, questi fatali nemici, non le chiedevano piú di giustificarsi, di guardarsi. Erano uguali a lei, ma quasi piú gentili Poveri uomini anche loro, travagliati di arroganza e di autorità, costretti da millenni a comandare" (59). Finally free from hate, Artemisia plunges into a symbolical slumber and then experiences a transfiguring, epiphanic awakening to a new consciousness of the self: "'Ma io dipingo,' scopre Artemisia, ed è salvata." (59). The notion of renewal is entered in the next paragraph with a pantheistic representation of a peasant ritually harvesting the fields while rain falls to fertilize the soil.

The Maestra's success in Florence is soon soured by the realization that a woman who wants to cultivate her artistic talent is perceived to be a strange human being, a freak. Artemisia is asked whether her confessor has given her special permission to practise her craft and whether she likes to paint sitting down or standing up.¹² Artistic achievements do not give this painter the credibility and social redemption she so much desires after her days in limbo, because her sex is again an obstacle. For a woman to strive for recognition and intellectual equality beyond an unwritten gender limitation code is dangerous and self-destructive; the image she needs to project is by necessity different from the one of the obedient, submissive, devoted, yet thoroughly childish person the society around her prefers to cultivate. Being in contact with a heterogeneous world, for example, is inherent to pursuing an artistic career. This life, however, continuously puts women in danger of being stigmatized as "easy" because they have the courage to be unconventional and the need to be sociable. If rape denies Artemisia respectability and makes her an anomalous woman, the decision to embrace art in a militant manner foreshadows an even greater ostracism. The Maestra thus painfully decodes the structures of her gendered world only to realize that acquiescence and submission to prevalent mores are always beyond her reach, even if not her conscious desire.

The days in Florence are cut short by Orazio's announcement of his move to England and his request that she return to Rome to live under a different masculine custody. Artemisia finds herself again in

an unclear and vulnerable position through no fault of her own. Her career as an artist, the societal recognition of her pictorial capability amount to nothing in a patriculture denying the seriousness of her artistic commitment. When a man, the father this time, abandons Artemisia anew, there is no way for her to live peacefully alone at home unless she mummifies herself under another male chaperon. The dilemma seems ludicrous since, according to public opinion, there is nothing in Artemisia still to protect either morally or sexually. Financially she can survive because she has been sufficiently introduced to the Florentine Court to hope for future commissions. Unwillingly but necessarily, Artemisia understands, however, that she has to put aside her aspirations and retrace her way back to Rome. At her arrival in the papal enclave she has two choices: to put herself under the protection of her younger brother or to live with Antonio Stiattesi, the convenient husband Orazio had imposed on her for ersatz respectability (and whom she had to abandon on her wedding day with the Gentileschi's' move to Florence). Antonio is his wife's opposite; he is fearful ("coniglio" was his nickname in youth), unimaginative and pathologically humble. Yet, he can offer masculine protection and curtail social harassment. Artemisia is aware of her possibilities when she unsentimentally ponders each available alternative: "Così Artemisia alzò la testa, e fece il conto dei suoi averi: bel viso, bella mano, bella persona, talento, quattro casse, duecento ducati, un marito vivo o morto. . . . In un lampo seppe che il maggiore di questi beni era il marito, condizione perché gli altri fruttassero" (66).

The prospect of a new seclusion proves strangely less fearsome than the Maestra anticipated; her fall turns out at first to be a fortunate one. To her surprise, Artemisia finds in Antonio a shy and affectionate admirer, a silent and caring provider. After her starvation diet in love, she cannot believe her luck: her husband does not belittle or downgrade her, but nourishes her self-esteem. By degrees, affection and sharing relieve her from the emotional isolation of her purgatorial years. The marital status makes her experience at the same time a sense of commonality with other women and of alliance with her gender. As she appropriates a new, comforting domestic image, her mood translates into one of placid warmth: "l'uscio chiuso e il tranquillo compagno le davano un agio, un calore che

non aveva mai provati, né sola né in compagnia, e neppure con suo padre. Non si ricordava di essere la Gentileschi, pittrice e figlia di pittore. Riscuoteva antichi crediti di benevolenza familiare, di familiare rispetto. Aveva—e la parola continuava a esuadire il suo pensiero—aveva un marito" (73). Yet, no matter how much Artemisia claims to be happy with Antonio, the same images of immurement and captivity woven by the author early in the narrative—when she lived under her father's roof in Rome—crowd the pages. Her lodgings, more a cubicle than an apartment, are dimly lit, humid, airless, and dark as a cave ("quella sorte di antro"), the door is always shut. The grotto-like room where she is confined is described as a prison encased inside the cavernous, dingy apartment occupied by her in-laws; her only window being too small and too high. Both stand as metaphors for cellular confinement.¹³ To foster a personal sense of impermanence Artemisia keeps her trunks from Florence locked, her paintings crated, her good clothes neatly packed. The place is as alien to Gentileschi the artist as it is homey to Artemisia the "lost" woman.

In time, the Maestra uncovers two important inner truths. First, she realizes that she can still recover from her sexual ordeal and come to grips with her cracked sexual identity; second, that it is not enough for her to be loved. It is while singing the joys of marital subjugation and infantilization that she unconsciously ends her own claim to bliss with an ambiguous question mark: "'Che bella cosa' si estasiava immemore . . . 'che bella cosa appartenere a qualcuno, spogliarsi di sé, esser diversa, irricognoscibile. Che bella cosa?' L'esclamazione diventava interrogativa" (83). This second discovery is bound to cast Artemisia again in the role of the renegade. Conforming to the prevailing gender-related definition of herself without questioning it, enjoying a subservient familiarity can be easy; yet, how valuable? "Questo riflettere e sognare: qui stava il pericolo" (83), Artemisia ponders emblematically. The stultification and suffocation that women often experience in marriage, the feeling of being stalled and redundant, supernumeraries in the only show they are supposed to play, constitute a typical theme in Banti's fiction, one recurrently approached.¹⁴ Artemisia first thinks that she can combine marriage and artistry by giving them equal time. Her plan is to spend the daylight hours in her brother's studio working at new com-

missions while reserving the evenings and nights for her ancillary role. Such a flexible tactic does not work. Her priorities polarize: to continue enjoying her present happiness, the Maestra needs to be at home and organize her life around matrimonial responsibilities, yet, to get work from important people, the only ones most likely to pay, she needs to dress well, produce a lot, and live in an enticing studio-apartment. No matter what, her work options are bound to alienate her husband from her because both require him to assume a subordinate role. By losing his power as chief provider, Antonio is bound to lose the financial and moral authority which comes with his position. When Artemisia, temperamentally made for high-flung gestures and dramatic choices, accepts her brother's advice to move into a splendid, well-furnished apartment, she is aware that her matrimonial days are numbered. Her decision to leave the conjugal domicile on the dawn of the new year poignantly confirms on the symbolic level her need to be(come) adult. However, in choosing art rather than marriage, autonomy rather than obedience, Artemisia is bound to estrange herself anew from her own righteous society. The desire to be a fashionable artist is perceived as at least deviant, her actions are again bound to be judged in exclusive socio-sexual terms. The knights who come to Artemisia's studio look accordingly more at the painter than at her paintings; when former acquaintances stop by, they leave with a typecast idea of her moral bankruptcy: "quanto alle comari, essi *sic* ritornarono a casa dicendo che altro che pittura, Artemisia ha trovato il mestiere che fa per lei" (90). She thus becomes the repository not only of eccentric behaviour but also of unfeminine perversity and ingrained selfishness.¹⁵ Artemisia's new house in Rome, however, is far from the gloomy, stifling and constricting lodgings she inhabits when supervised by men. It is a place of inner and outer freedom, an area of comforting expansion. Its huge rooms and abundantly lit spaces foster a sense of achievement and a mood of optimism. Yet, alone at night, she still needs to confront the demons of her social conscience. Her revolt is studded with a castigating perception of guilt; she feels "infelice e colpevole"; her bed becomes a pit ("parato come se scendesse in un pozzo"), and the labyrinthine rooms of her house give at times no sense of belonging ("non la riconoscono"). When morning comes, however, these oppressive feelings of nothingness evaporate, and self-induced

misgivings are explained away. Such ambivalences alternate day in and day out as Artemisia fears both the aloneness of the recognized artist and the suffocation of the repressed wife.¹⁶ Antonio temporarily follows his wife to her new lodgings, soon withdraws into an isolated room and finally walks out. At this point, Artemisia makes her journey away from marital entrapment even more visible. She moves again, this time from Rome to Naples, her escape a definitive one, her choices testifying to a carefully cultivated, virile nature. Whereas after her rape Artemisia wanted to be treated as a man because society was unwilling to honor her as a woman, now she wants to be dealt with in masculine way because she knows that she is as good as her male colleagues in the expression of their common aesthetic tradition.¹⁷

The novel could end at this point with a view of Maestra Gentileschi having somehow completed her *Bildung*, although more out of emargination and rebuttal than of systematic education. She has rebelled against her world and experienced pain, loneliness and alienation. She has pursued success while searching for her true self. She has outlived some of her illusions, verified others, and mapped her personal destiny while maturing in the process as a human being and as an artist. The society which has consistently antagonized and buffeted her, the neighbours who have judged her morality along sex-biased lines, can in time, perhaps, reaccept her, provided her success remains steady. She has assertively re-appropriated her name and, according to art historians, it is at this point in life that Artemisia stops signing herself with her father's patronimic Lomi and assumes her own: Gentileschi. At the same time her Neapolitan colleagues acknowledge her artistic worth and elevate her from Maestra to the status of "virtuosa." Yet the story cannot end here. This painter's peace with her environment is, at best, tentative.

An important change takes place at this point in Artemisia's life. After giving birth to herself as the best female painter in Naples, she gives birth biologically as well. Although alone, Artemisia does not view the nine months of female generativity in negative terms and seems truly to enjoy the new, unusual kind of artistry. Parturition finds her as content and placid as her black and white cat in Rome delivering a new litter: "Era un sentirsi protagonista, ma umilmente, alle prese con un male legendario che veniva di lontano anche se

le nasceva di dentro" (101). She realizes that the period of confinement her pregnancy requires, rather than confining her outside society, makes her belong to it. She contentedly plays up therefore to the cliché of the pregnant woman and to the myth of the selfless, self-abnegating mother. The "virtuosa" is destined to fail, however, even in the maternal role, as if the production of the creative artist and the reproduction of the mother can only be experienced antithetically in a woman. The fiasco is not necessarily due to personal shortcomings. Artemisia soon finds that she cannot be too emotionally accessible to her daughter because her nurturing would be perceived as plainly womanish among the artists and friends who patronize her studio. A father would not be reproached for being affectionate toward his offspring, yet a woman who has to survive in a world of men finds that maternal attachment is easily taken for weakness, personal solicitousness for visceral calling. As a result of her firmness daughter Portiella will in time reject her. Portiella cannot reconcile in fact the image of this ambitious, self-possessed, aggressive progenitor with that of the angelical *mater familias* dutifully propagated by her nuns at school. If, for once, Artemisia's morality as a woman is not questioned, it must be her morality as a mother that is dogmatically challenged. Her friends unendingly eavesdrop on her personal life to provide eventually their rationalization of feminine inborn evil. Blaming success for the "virtuosa's" lack of maternal tenderness, her colleague Stanzione voices the salacious gossip: "questa è una donna che non ha viscere, non conosce i dolori del parto, il sangue fatto latte; questa è un'orsa, una fiera. Insinuazioni che non dispiacciono alla pittrice quando gliele riportano, anzi la esaltano e l'aiutano ad apparire eccezionale: una che si è lasciata alle spalle tutti gli affetti e persino il vanto delle femminili virtù, per seguir la pittura solamente" (105).¹⁸

In Naples, the Maestra finds that survival without masculine protection is difficult and conformity to the status of the fashionable volcanic artist even more taxing. Her bombastic attitude when receiving guests and her narcissistic pleasure in basking in the homage paid to her, no matter how artificial, protect an exterior facade. Inwardly, however, she becomes vulnerable. Her room high on top of stairs is now both physically and metaphorically isolated: the ivory tower of the individualist in search of an autonomous self through

confinement. Loneliness makes Artemisia both aggressive and defensive. She desperately searches for examples of women whose conduct is similar to her own, women whose intellectual alliance would strengthen her sense of worth and whose gender identification would lend her a degree of self-assurance. But there are no secular precursors, no role models; there is no matrilineal cultural past to retrieve.¹⁹ "Questa è una donna," Banti writes, "che in ogni gesto vorrebbe ispirarsi a un modello del suo sesso e del suo tempo, decente, nobile; e non lo trova. Una immagine con cui combaciare, sotto il cui nome militare: tanto occorre ad Artemisia sui trentatré anni" (109–10). The Maestra's wish is not to imitate others, but to discover in her gender a successful example of survival and recognition, yet she finds no women who have happily come of age and enjoyed civic approval while defying conventions and questioning the brainwashing exercises upon their sex. Grace Stewart states: "Whereas the male artist can identify with traditional mythic heroes without jeopardizing his self-image or his sexual identity, the female artist is burdened by the heritage of patriarchal myths in a society which arbitrarily excludes her from various experiences, sets her on a pedestal or in a pigsty, and otherwise causes ambivalence about her self-image."²⁰ When Artemisia eventually finds by chance the woman whose intelligence and worth mirror hers, she mentally agrees on the larger truth of her alter ego's lapidary sentence: "Nessuna donna è felice se non è sciocca" (165). Artemisia Gentileschi, who is intelligent, brave, ambitious, and autonomous, can confirm this statement with her own experience: happiness is always somewhere else. Friendship with female artists seems also impossible because, as she finds out, women have been socially conditioned for such a long time to see enemies among themselves and to uncompassionately fight for man's approval and love that they are unable to offer each other true solidarity. Their lack of trust makes them vulnerable; sexual anxiety and collective submission give their lives a sense of mortifying loneliness. When Annella De Luca, a young "virtuosa" in Naples, comes to visit Artemisia's fashionable studio, she behaves like a prima donna to antagonize her female colleague and to further please the men in the room. In a virulent tone Artemisia indicts the whole womankind for making itself victim to such a range of masculine manipulations: "Nessuno le può far male quanto una donna. Questo

avrebbe dovuto spiegare a quei signori che forse si sono divertiti ai contrasti delle due virtuose. 'Vedete queste femmine' avrebbe dovuto dire, 'le migliori, le più forti, quelle che più somigliano ai valentuomini: come son ridotte finte e sleali fra loro, nel mondo che voi avete creato, per vostro uso e comodità. Siamo così poche e insidiate che non sappiamo più riconoscerci e intenderci o almeno rispettarci come voi vi rispettate'" (118-19). There is, moreover, no positive adult female image in the whole novel to set an example for Artemisia. All women betray her. Her mother fails her by dying too early, her stepmother for running away when she most needs her guidance, her chaperon for manipulating and misusing her inexperience, and her daughter for her conventionality. All men as well, apart from her sympathetic brother, betray Artemisia. Agostino chiefly deceives her with his circumventing ways, but so does her father who selfishly withdraws his affection and protection when it pleases him, and her husband who refuses to recognize her independent selfhood. Having been victimized by others, Artemisia starts to tyrannize her female models in reprisal. She feels men tend to patronize or censor her because she is a woman and, in half-conscious retaliation, she sourly dismisses women for not meeting her expectations. Her irritability becomes the metonymical substitute for her anger and insecurity; her attitude turns into one of "orgoglio e sprezzo, con un pizzico di protervia" (124). She apologetically defends her artistic achievements and querulously complains that it is because of her work: "se chiedo ducento scudi per otto figure il principe Ruffo me ne offre cento: perché sono una donna e il merito non vale" (117). She throws color on her canvases and augments the strength in her women's muscular, masculine arms. This public posturing hides, however, a painful sense of fragmentation, an ingrown feeling of anxiety about her own artistic worth. Yet, when she puts the mask aside and shyly asks for protection, men do not heed her call; when she attempts to circumvent her loneliness with a lover, she ends feeling both insecure and guilty for having somehow conformed to the idea people have of her: "la Gentileschi è donna calda, la pratica chi vuole" (113). In time, as the years increasingly mirror her physical decadence, Artemisia begins to feel morbidly persecuted. The days of alienation and discrimination make her slightly paranoid about supposed friends and enemies; the stamina necessary

to appear strong in public takes a radical toll in the "piega di delusione costante all'angolo delle labbra" (123-24). She seems to suffer "delusions de grandeur." Would it have been better to have acquiesced in the cultural code, remained at home, propped up a sinking marriage, and embraced a wifely role? The text offers numberless images of loss, weariness, and futility.

It is at this point in the narrative—a moment of stasis which forewarns of the approaching end of youth—that Banti provides her heroine with a moment of rebirth and an occasion to re-define herself. She does it by reuniting father and daughter after a twenty-five-year lapse. In order to meet him in London, Artemisia embarks in the longest journey of her lifetime, this one too leading from darkness to light, from depression to some emotional security.²¹ Her first journey was figuratively an escape from a prison-like environment, Rome, where she had no freedom or respect, to a place of satisfaction, Florence, which enable her to focus on her artistic potential. Her second was a quest for maturity, an evasion of an untenable marriage into adulthood, and, as in many other examples in women's literature, this choice excluded her from society for the second time. This journey is again a demystifying one as Artemisia, "donna virile," goes back to reform a primordial nucleus with her father and to test the wisdom of her choice to be an artist. It is only when she can find a place within a male text and gain recognition from the first man who rejected her that Artemisia can make her peace with the past. This trip leads her also to recognize her own mortality. In many ways, her journey is leading toward death or reconciliation with dying. She leaves Italy as if she were never to come back. Tempests and high seas fill her trip. One day, during a stop in a French tavern, she fears the plague and lies in bed waiting for the end. Then, in England, the intimations of mortality become more poignant when Orazio falls into his final hours.

At her arrival in London, Artemisia finds herself exiled both linguistically and artistically. On the emotional level, her father's indifference makes her feel like an outcast. Needing his approval, she grows neurotic, reverts to acting childish, and starts to knit compulsively. Yet, unexpectedly, a second miracle happens. One day Orazio comes to his daughter's studio to examine her work, as he did one night in Rome so many years before, and, after some brooding,

he looks up and lends her his autocratic and rare praise. A feeling of elatedness overwhelms the Maestra now as father and daughter at last speak the same language. Artemisia feels she is no more the "lost" woman, a being to judge by implication, nor the "daughter," a person to protect or to chastise, but the proficient co-worker, the androgynous artist: "Una felicità intoccabile in cui l'onore così presto perduto vien restituito a un animo che già cedeva. Non importa esser stata donna, più volte sconsigliata, due volte tradita. non c'è più dubbi, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi" (196). Her quest for autonomy is complete now. She is therefore able to answer her father's artistic questions in a masculine way, her posture inscribing her new self-consciousness: "Il pugno della donna si appoggia al fianco virilmente; tutto il corpo compresso nella rigida ampiezza dei panni, sfoggia gesti poco femminili, ma così innocenti" (196). By re-proposing herself as "innocent" in front of Orazio, she can propose herself as whole, that is, synchronically as Artemisia, as Maestra and as "virtuosa," and link her prelapsarian past to her creative, self-assertive and mature present.

It is only when Artemisia feels her identity confirmed by her unexpected success in the English court and reconfirmed by Orazio's nod of approval that she can attempt its artistic representation. In "La Pittura" we have a self-portrait of Gentileschi in the act of being what she is, a painter. As she sketches, the artist represents herself allegorically, thus following the iconographic tradition of her tie in which females symbolized Art.²² It is while she outlines the features of a woman, however, that other shapes seem to come into the canvas, other diffuse female facial contours seem to appear in the artist's representation of herself. At the beginning, Banti tells us, Artemisia is not aware of her ambiguous, multiple renderings; her brushes follow her memory. She soon realizes, however, that the dark woman taking shape in her canvas with her vaguely unkept hair, virile fingers and in oblique position within a violet and green background, resembles somehow the "virtuosa" Annella de Luca, the rival artist who scorned her once in Naples only eventually to beg for friendship. Annella was subsequently murdered by her jealous husband. It is in blood then that Artemisia starts her career and in blood that she seemingly ends it, the blood of Holofernes not having spared that of Annella, Judith not having transferred the power of her courageous

reprisal to her modern sister. The concentrated and vaguely cerebral facial expression in the painting illustrates, however, more than the particular physiognomies of Artemisia and Annella. It stood then, and it stands now, as a collective representation of female "heroism," as an icon of militant self-assertion. Artemisia Gentileschi can finally paint herself in toto—as a painter, a woman, a colleague, and even as a philosophical symbol—because, by splitting herself into more than one woman, she can reconfirm her gender identity and reaccept her female heritage.²³ For years she had rejected women and scorned their repressed ways; now, however, her maturity and newly-found feelings of belonging make her communicate and empathize with them. By recalling her femaleness, Artemisia can now come to terms with her own nurturing qualities and reunite the artist and the mother in her. She starts to draw from memory the head of a young maid met in France, Delfina, a perfect surrogate daughter for a woman whose maternal instincts were often stifled by Portiella's rebuttals and her friends' dismissal.

"La Pittura" carries a meaning well beyond the aesthetic one. "Ritratto o no," Banti writes, "una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi" (213). "Vale anche per te," admonishes Artemisia from the page to her creator Banti, who finds in this expression of sororal bonding the spur to continue her own task as writer. The sentence calls back to memory Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, which Banti was to translate into Italian a few years later. In Artemisia Gentileschi, painter and daughter of a painter, it is possible to hear the emblematic cry of Judith Shakespeare, a hypothetical poetess and sister of a poet.²⁴ Judith kills herself one winter night for having been rejected by a society unwilling to understand or accommodate her diversity; Artemisia truculently survives. "La Pittura" is her answer to a culture which casts away the female intellectual because it is unable to classify her. It is her response to a world bent on uniformly institutionalizing patriarchal ideology and on furthering female submission. It is her elegy to all women who fight public ostracism and professionalize their creative aspirations no matter what the cost of their choices. It is her visual rendering of that first cry of self-discovery in Florence: "Ma io dipingo." It is an emphatic story of survival where waste seemed unavoidable, a

narration of courage when personal fragmentation had been itemized by too many punishing moments of dispossession. In the intense expression of the sitter in "La Pittura," as before in Judith's determined face, a feminocentric world is defiantly celebrated.

This pictorial statement concludes our extended *Kunstlerroman*. The chronological ending, however, is left uncharted both by the author, who leave her protagonist in a metaphorical slumber, and by art critics, who have no uncontroversial documentation available to set a specific date for her death. Yet, Maestra Gentileschi can rest vindicated, her self-mythologizing philosophy permanently inscribed in a canvas in the Queen's property.

Duke University



Artemisia Gentileschi, *Giuditta e Oloferne*. Courtesy of Galleria degli Uffizi, Firenze.



Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait*. Copyright reserved to Her Majesty Queen Elizabeth II.

NOTES

- 1 Anna Banti, *Artemisia* (Milano: Mondadori, 1953), preface. Page numbers will be hereafter given parenthetically in the text. Banti also wrote a play based on this novel, *Core Savella* (Milano: Mondadori, 1960)
- 2 Most of the new information on the Gentileschi has been put forward by Banti's husband, art critic Roberto Longhi. He effectively rediscovered this family of painters in his seminal study. Banti also uses the study by Bizoni. This book is unavailable, but Banti possesses a rare copy of it as she states in *Opinioni*. Other studies on Gentileschi are those of Bissell and of Moir. Germaine Greer has recently recognized her sisterhood in this spiritual orphan of the seventeenth century ostracized by society and crippled by public opinion in *The Obstacle Race*. The question of Artemisia Gentileschi's birth has recently been settled with 1593 as a more likely date than 1598. As for her death, it is set somewhere between 1652 and 1653.
- 3 See also her "Bildung in Ethnic Women Writers"; Hirsch, and Morgan.
- 4 For many centuries there was no art academy open to women, therefore whatever artistic education they could get would necessarily have to come from home (a father, husband, brother being an artist in his own right and letting everybody in the family help). Men often signed women's works in order to have a better chance to place them. For more on the subject, see Nochlin.
- 5 Artemisia's rape took place in her own house, with Tuzia away, in a moment when, like Clarissa Harlowe, she was partially unable to defend herself (she had complained of fever). The records show that she used a knife for self defence and wounded her assailant. Rape, or a tainted respectability, was at that time the common lot for women painters. Just to limit ourselves to the few female artists whose names are known to us today, Onorata Rodiani was brought to trial for killing her rapist, Properzia (De) Rossi came into the annals as a courtesan, even unrepachable Sofonisba Anguissola was chastised for displaying some sort of sexual behavior in her second, "senile" marriage.
- 6 The trial records are available for consultation in Rome. They are grouped in a file of the year 1612 titled "Stupri et Lenocinij — Pro Curia et fisco con Augustinum Tassum Pictorem." The records were recently published by Menzio. During the formal hearing Tassi refused reparation and claimed that he never had any intention of marrying Artemisia because he was already married in Pisa. Moreover he hinted at the possibility that Artemisia was sharing him with another fellow painter. The Court did not accept his argument and he spent eight months in prison. Tassi was not new to sexually-related lawsuits. Shortly before the Gentileschi's trial, he had been sentenced for having repeatedly committed incest with his-sister-in-law. In cross examination even his own sister refused to defend him. Agostino must have had a truly interesting personality, however, if Orazio Gentileschi could in time forget the uproar caused by his daughter's ordeal and revive his friendship with this unreforming rake. For an interesting study of Agostino Tassi, together with an

undocumented denunciation of Artemisia, see Rudolf and Margot Wittkower 162–64.

- 7 Garrard "Artemisia e Susanna" 58 links to this period Artemisia's painting "Susanna and the Elders." Here the heroine, contrary to common male renderings of the subject, expresses in her face and body the fear of rape, the anguish of a woman "faced with a choice between rape and slanderous public denouncement."
- 8 For a definition of "heroinism," see Trilling.
- 9 One has only to see other renderings of the same subject to realize how shockingly personal is this canvas. The theme was quite popular at the time. Apart from men, there were two women painters who painted "Judith and Holofernes": Elisabetta Sirani and Fede Galizia. Their rendering of Judith is passive and subdued. In both canvases Judith looks away from the scene of the murder and hardly seems to possess the bodily strength necessary to kill a giant. For more see, for example, Petersen and Wilson 26–30.
- 10 The inscription appears at the bottom of the canvas. Lomi was Orazio's family name, definitely more known in Tuscany than Gentileschi. See Bissell.
- 11 All considered, Gentileschi does not have Judith commit the homicide alone, but has her helped by a servant each time she recreates the subject. As of today there are six "Judith and Holofernes" by Gentileschi spread around the world. Naples has two, and one each have as far distant cities as Florence, Malaga, Milan and Detroit. The trial records also mention a "Judith" which Artemisia was painting at the time of the rape and which Tassi took away and refused to return. This painting has never been found. Artemisia's artistic fame is usually linked to gory representations. In the "Judith with her Midservant," now in Milan, she signs her name in the bloodied sword. While her entire religious work is manneristic and unkindled, she is very good in representing non-moral themes. Especially interesting are those canvases in which strong willed, "lost" women are either heroically poised at the center of the representation (as in "Cleopatra" and in the "Penitent Magdalen"), or are seen reacting with each other (as in the many Judiths and in "David and Bathsheba"). Gentileschi is also well known for portraits of women of her time. She also portrayed powerful men, but one has to take into account the fact that not many men would have commissioned a woman for their own portraits. Correspondingly, not many Church officials would have accepted laywomen's religious entries for church decoration.
- 12 For a thorough study of the atypical images creative women project, see Gilbert and Gubar. The stereotypes associated with women painters (female artists as being non-creative, imitating, delicate, narcissistic, emotional, intuitive vs.— male artists as being powerful, bold, assertive, creative, and logical) are discussed by Nemser 156–67.
- 13 Banti uses a visual vocabulary to describe a dinner in the Stiattesi family: the food thrown from above through a hole on the wall and the ravenous expression of the people at the sight of meat make these interiors literally

look like the antechamber of hell. This passage, like many others in the novel, shows a peculiar pictorial technique which Banti may derive from her thorough knowledge of painting. Citati 7526-37 notices the same chiaroscuro effects of the physiognomies, the Modigliani-like facial expressions of the characters in an earlier collection of Banti's stories, *Il coraggio delle donne*.

- 14 For a book-length study of Banti's fiction see Biagini. shorter studies are those of Barberi-Squarotti and Contini.
- 15 Artemisia was also considered strange for dressing as a man in Rome in order to avoid harassment during her daily carriage trips to her brother's study. By using transvestism Banti says a lot about the paradoxical power clothes dictate for gender definition. In this role Artemisia is a precursor of 19th century painter Rosa Bonheur, who used to crossdress when she needed to study her daily subjects closely and more realistically.
- 16 Pratt 29 writes: "The novel of development portrays a world in which the young women hero is destined for disappointment. . . . Every element in her desired world—freedom to come and go, allegiance to nature, meaningful work, exercise of the intellect, and use of her own erotic capabilities—inevitably clashes with patriarchal norms. Attempts to develop independence are met with limitation and immurement, training in menial and frustrating tasks, restrictions of the intellect (lest she perceive her status too clearly), and limitation of erotic activity."
- 17 All historical accounts show the appropriateness of Gentileschi's move given the wide success she enjoyed once there. Artemisia's influence in Naples, according to major art critics, has been second only to that of Caravaggio. Although conscious of her sex, Gentileschi painted all along standard subjects of her age. She wanted to be recognized as equal among men rather than be patronized as distinctly female. An issue which is currently being debated by art historians of both sexes is whether women use a markedly female imagery in their works. Feminists tend to dismiss the issue. Russell 474 writes: "This 'hands-off' attitude is easily understandable. Since the Renaissance, women artists have not wanted to be picturesque tributaries to the mainstream of the visual arts but part of the mainstream, recognized for the merit of their work and not their sex."
- 18 One is reminded of the painful choice of Edna Pontellier regarding her children: "I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself," in Chopin 79.
- 19 "I look everywhere for grandmothers and see none," complained Elizabeth Barrett Browning more than two centuries later (232).
- 20 For Gilbert and Gubar 49 the female artist can begin her struggle for self-definition "only by actively seeking a female precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal. . . authority is possible."
- 21 Her quest follows in many ways the pattern itemized for male heroes by Campbell. The outline has recently been retraced in women's narrative by

Pearson and Pope.

- 22 The painting was valued L. 50 in 1649 by the Trustees of Charles I and titled: "Artemisia gentileSCO done by her selfe." For more on the subject, see Levy 79-80, and Garrard "Artemisia Gentileschi's Self-Portrait" 97-112.
- 23 In many ways she recalls her mythic namesake Artemis, the goddess of wilderness, who stands for independent selfhood, assertive sisterhood, and virginal (healthy) sexuality.
- 24 Virginia Woolf 85-86 writes: "Any woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at. For it needs little skill in psychology to be sure that a highly gifted girl who had tried to use her gift for poetry would have been so thwarted and hindered by other people, so tortured and pulled asunder by her own contrary instincts, that she must have lost her health and sanity to a certainty."

WORKS CITED

- BANTI, A. *Il coraggio delle donne*. Firenze: Le Monnier, 1940.
 ———. *Artemisia*. Milano: Mondadori, 1953.
 ———. *Corte Savella*. Milano: Mondadori, 1960.
 ———. *Opinioni*. Milano: Saggiatore, 1961.
- BARBERI-SQUAROTTI, G. "Appunti intorno alla narrativa di Anna Banti." *Letteratura* 7 (1959): 114-22.
- BARRETT-BROWNING, E. *The Letters of Elizabeth Barrett-Browning*. Ed. F.G. Kenyon. Vol. 1. New York: McMillan, 1897.
- BIAGINI, E. *Anna Banti*. Milano: Mursia, 1978.
- BISSELL, W. "Artemisia Gentileschi: A New Documented Chronology." *Art Bulletin* 50 (1968): 153-67.
- BIZONI, B. "Europa milleseicentesei." Preface to *Diario di viaggio del marchese Vincenzo Giustiniani*. Milano: Longanesi, 1942.
- CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*. Cleveland & New York: Meridian Books, 1956.
- CITATI, P. "Stile e tecnica narrativa di Anna Banti." *Novecento*. Ed. G. Grana. Milano: Marzorati, 1980: 7526-37.
- CHOPIN, K. *The Awakening*. New York: Avon Books, 1972.
- CLARK, M. G. and D. J. LEWIS. *Rape: The Price of Coercive Sexuality*. Toronto: U of Toronto P, 1977.
- CONTINI, G. "Parere ritardato su Artemisia." *Altri esercizi (1942-1971)*. Milano: Einaudi, 1972: 173-78.
- GARRARD, M. D. "Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting." *The Art Bulletin* 62 (1980): 97-112.
- . "Artemisia e Susanna." *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Ed. N. Broude and M. G. Garrard. New York: Harper & Row, 1982.

- GREER, G. *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.
- GILBERT, S. M. and S. GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale U P, 1979.
- GUBAR, S. "The Blank Page and the Issue of Female Creativity." *Writing and Sexual Difference*. Ed. E. Abel. Chicago: U of Chicago P, 1982: 73-93.
- HIRSCH, M. "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions." *Genre* 12 (1979): 293-312.
- HOOVER BRAENDLIN, B. "Alther, Atwood, and Gray: Secular Salvation in the Contemporary Feminist Bildungsroman." *Frontiers* 4 (1979).
- . "Bildung in Ethnic Women Writers." *Denver Quarterly* 17 (1983): 75-87.
- LEVY, M. "Notes on the Royal Collection. II. Artemisia Gentileschi's 'Self-Portrait' at Hampton Court." *Burlington Magazine* 104 (1962).
- LONGHI, R. "Seicento pittorico italiano." *L'Arte* 19 (1916): 245-314.
- MENZIO, E., Ed. *Artemisia Gentileschi / Agostino Tassi. Atti di un processo di stupro*. Milano, 1981.
- MOIR, A. *The Italian Followers of Caravaggio*. Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1967.
- MOERS, E. *Literary Women*. New York: Doubleday, 1976.
- MORGAN, E. "Humanbecoming: Forms and Focus in the Neo-Feminist Novel." *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Ed. S. Koppelman Cornillon. Bowling Green: Bowling Green Popular Press, 1972: 183-205.
- NEMSER, C. "Stereotypes and Women Artists." *Feminist Collage. Educating Women in the Visual Arts*. Ed. J. Loeb. New York & London: Columbia U P, 1979.
- NOCHLIN, L. "Why Are there no Great Women Artists?" *Women in Sexist Society*. Ed. B. Moran. New York: Basic Books, 1971: 344-66.
- NOZZOLI, A. *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- PETERSEN, K. and J. J. WILSON. *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. New York: New York U P, 1976.
- POPE, K. *The Female Hero in American and British Literature*. New York & London: R. R. Bowker Co., 1981.
- PRATT, A. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana U P, 1981.
- RUSSELL, H. D. "Art History." *Signs* 5 (1980).
- STEWART, G. B. "Mother, Daughter and the Birth of the Female Artist." *Women's Studies* (1979).
- TRILLING, D. "The Liberated Heroine." *Partisan Review* 45 (1978): 501-22.
- WITTKOVER, Rudolf and Margot. *Born under Saturn*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1963.
- WOOLF, V. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace & Co., 1930.

Pirandello and Buzzati: A Profile of the Short Story *Elzeviro*

During the 1920s the *terza pagina* increasingly framed short stories that occupied its opening two columns, a section identified by the journalistic term *elzeviro*, after the Elzevir type used for the title and often the entire piece. The short story *elzeviro*'s evolution forms an important chapter in the Italian art of storytelling that has yet to receive the critical attention its literary achievement and historical significance warrant.¹ For example, such collections as Pirandello's *Novelle per un anno*, Deledda's *La casa del poeta*, Bontempelli's *Galleria degli schiavi* and Buzzati's *Sessanta racconti* unite many stories that these authors expressly wrote for the *terza*. Nevertheless, critics have failed to analyze the short fiction within the context of the literary and journalistic tradition to which it belongs. The cases of Pirandello and Buzzati profile the short story *elzeviro*'s origins, peak and decline while illustrating the distinct functions the form fulfilled in Italian literature and life during Fascism and the postwar period.² The following case studies furthermore reveal the notable critical value of the stories as they appeared in their original frame. The short story *elzeviri* provide timely unobscured documentation of major authors' thematic and stylistic development and of new literary currents as they first emerged.

The short story *elzeviro* and its third page frame are quite recent literary and journalistic phenomena. Alberto Bergamini founded the *terza pagina* at the *Giornale d'Italia* in December 1901 when he designated the daily's third page a vehicle for *divulgazione culturale*. Conceived as a means to diffuse the ideas of Italian intellectuals among the educated public, Bergamini's program actually enjoyed widespread popularity among a demographically diverse audience. It soon became a prototype for the *terza pagina* institution, which remains unique to Italian journalism. During the early 1900s the *terza* principally showcased in the *elzeviro* section articles on current social, political, cultural and artistic topics written by such renowned

scholars as the Dantista Isidoro del Lungo, the historian Alessandro d'Ancona, and literary critics Francesco d'Ovidio and Benedetto Croce. The *terza* also created a limited market for poetry and short fiction that attracted among other contributors Pascoli, D'Annunzio, Capuana, De Roberto, Panzini, Pirandello and Deledda.

Destined as they were for publication in newspapers, the short story *elzeviri* were highly susceptible to the changing journalistic and sociocultural climate that promoted the form's introduction to the third page. According to a *Resto del Carlino* staff member, the form originally replaced the "feuilleton, o romanzo d'appendice e soddisfaceva l'esigenza di un pubblico popolare, sprovvisto di mezzi per acquistare romanzi."³ Editorial and commercial goals understandably contributed to the newspapers' expansion of the short story market, but did not result in a standardization of the form. The short fiction contributed by such thematically and stylistically diverse authors as Palazzeschi, Deledda, Panzini, G. A. Borgese, Negri and Bontempelli enhanced the variety of content and form that has characterized the *terza* throughout its evolution. Providing an editorial perspective, Alberto Cavallari maintains that the short story *elzeviro* assumed a key role on the third page by serving as a counterpoint to the prevalent *prosa d'arte* form.⁴ It furthermore attracted a large audience because of the short story *elzeviristi*'s popularity.

As early as 1901, when Pirandello began contributing his stories to the *Corriere della sera*, Ugo Ojetto would write "Ora che il *Corriere* ha cominciato a pubblicar novelle, gli altri giornali vorranno tutti pubblicar novelle."⁵ It was indeed a prophetic observation. The *terza pagina*, by then a widely adopted program, increasingly showcased *novelle* by story-telling masters. Paper shortages and the reporting of hard news interrupted the trend during WWI. But the short story *elzeviro* soon began to flourish with renewed vitality. The particular socio-political forces operating during *il ventennio fascista* markedly changed Italian journalism and the *terza pagina*'s focus, which gradually shifted from *divulgazione culturale* to *divulgazione letteraria*. Unable to publish third page articles that reported freely on current social and cultural issues, editors increased their publication of short story *elzeviri*.

The *Giornale d'Italia* and the *Corriere della sera* document a striking expansion of the short story market during the early fascist

years. During WWI and until 1922 the Milanese daily infrequently published short fiction on the third page. In 1924, however, there appeared some seventy stories. This trend began in August of 1923 when a variety of popular authors began to contribute their short stories regularly. Among the first generation of short story *elzeviristi* were Pirandello and Deledda, who had been major contributors to the *Corriere* before the war, Moretti, G. A. Borgese and Bontempelli. Within three years these writers were joined by Negri, Palazzeschi and Panzini.⁶ The *Giornale d'Italia* reflects a similar literary and journalistic trend in the mid-twenties. Through 1923 the Roman newspaper annually published an average of seven stories. In 1924 the daily began "La novella della domenica," which remained a regular feature after WWII, and also published short fiction on other days. The *Giornale d'Italia* and *Corriere della sera* each offered its readership from six to eight stories monthly and regularly published them in the *elzeviro* position.

As the content and form of the short story *elzeviri* published during Fascism suggest, the expansion of the short fiction market in newspapers has some far-reaching implications concerning the functions the form assumed in Italian life and culture. The fiction unquestionably provided entertainment to a vast audience. Yet, such stories as Bontempelli's "Un'anima in un bar," Pirandello's "Una giornata," "Di sera, un geranio," and Gianna Manzini's "Discordanze," also require a high level of reader sophistication. They reflect a general tendency characterizing the short stories published on the *terza* during Fascism, which was to bring into question the individual's relationship to self and to a society whose attitudes and beliefs inspired no commitment to human values or realistic hope for the future. The short story *elzeviristi*'s voices addressed current ideologies, raising such issues as alienation, metaphysical and material uncertainty, and female self-definition in modern society. They thereby refuted the vision of reality that Fascist art aimed to promote, which Eligio Possenti described as "fedele nella vita stessa, coscienza dell'oggi, sicurezza del domani" (3, cols. 1-5). From the short story *elzeviri* published during the twenties and thirties, there emerges a common sense of unrest and alienation from current societal ideals and conventions, which then culminates in the fictive dissolution of social reality as dramatized through symbolism and surrealistic techniques. The short

stories that Pirandello contributed to the *Corriere* document this literary tendency and provide as well invaluable information concerning the author's thematic and stylistic evolution.

In 1901 Pirandello began what was to be a long affiliation with the *Corriere della sera* that ended with his death in 1936. He regarded his collaboration with the *Corriere* as providing "la massima libertà."⁷ There were, however, two major conditions short story contributors were expected to observe. Alberto Albertini prudently guarded the *Corriere's* short story *elzeviristi*, and usually insisted upon exclusive agreements, as he did with Pirandello.⁸ Only when a story was judged inappropriate for the daily or its literary supplement *La Lettura*, could it appear in another publication. One should therefore conclude that after 1909 Pirandello wrote most of his stories with a third page audience in mind. This premise is further supported by Pirandello, who in a letter to Albertini stated that he varied his stories' content and form in order to "contentare un po' tutti i lettori del *Corriere*."⁹ The stories that appeared on the third page prior to 1927 do in fact offer a protean variety of content and form ranging from tragic to comic, and philosophical pieces that take place in regional and urban settings.

The condition that evidently caused Pirandello to submit few stories, and nearly brought an end to his affiliation with the *Corriere* in 1935, concerned the editor's request that authors observe the two-column length designated for all pieces published in the *elzeviro* section. Regarding this guideline Pirandello writes:

Caro Rizzini, Le mando la novella che mi ha domandato per *La Lettura*. Presto gliene manderò un'altra per il *Corriere*. Ma a questo proposito voglio dirLe che con Aldo Borelli, il quale si lamentava con me perché non ne inviavo più, io lamentai a mia volta la rigorosa esigenza di contenere entro le due colonne gli "elzeviri" di terza pagina. . . . Non può immaginare che pena m'abbia fatta l'amputazione di tutta la prima parte dell'ultima novella pubblicata sul *Corriere* ("Fortuna d'esser cavallo"). La pena è tanta se si dovesse ripetere mi toglierebbe il piacere di pubblicare altre mie cose sul *Corriere*.¹⁰

Though Pirandello here portrays an inflexible editorial policy, other correspondence between the author and *Corriere* editors clearly indicates that the editors, anxious to retain popular artists, did not rigidly enforce the two-column *elzeviro* length.¹¹ Some of Pirandello's ear-

lier stories actually ran over three columns, which was an exceptional length for the genre. Generally, the short story *elzeviri* published in the *Corriere* and in other Italian newspapers were about 2,000 words, which corresponds with the length of *novelle* by such earlier masters as Boccaccio, Bandello, Sacchetti, and later, Giovanni Verga. Therefore, the short story *elzeviro* form continues within the tradition of *brevitas* that largely had defined the Italian short story genre from its beginnings. Luigi Barzini has furthermore suggested that the form's brevity "has possibly also prevented the art of story writing from disappearing during the last few decades and might possibly preserve it when it will have fallen in desuetude elsewhere" (97).

In 1923 when the short story *elzeviro* form gained exceptional popularity among readers and authors, no less than five stories by Pirandello appeared in the *Corriere* between August and November. As in earlier stories, the function of the hero's consciousness and often self-consciousness forms the fictive material that explains Pirandello's artistic vision and representation. The structural and stylistic qualities such stories as "Fuga," "Il figlio cambiato," and "Pubertà" share are principally defined by the author's concept of *umorismo*. Both an aesthetic and metaphysical concept, it constitutes the basis of a literary technique that encourages the reader's reflective powers by dramatically representing and opposing life as the hero perceives and experiences it, and the external confines societal attitudes, beliefs and ideals constitute. Although Bareggi, in "Fuga," perceives nature's rejuvenating and liberating powers, the protagonists in "Pubertà," "Il figlio cambiato" and "Un po' di vino" embody the unalleviated loneliness Pirandello saw as chronic to human existence.

Quite different are the compositional features and *Weltanschauung* that emerge from "I muricciuoli, un fico, un uccellino," published in 1931 after Pirandello's four year respite from the short story *elzeviro* genre. Following the publication of "Pubertà" in 1926, Pirandello dedicated himself almost exclusively to the theatre. "I muricciuoli," which was essentially forgotten until Muscarà recently discovered it in the *Corriere*, signals the author's return to the genre and marked stylistic changes consonant with an evolving personal and artistic vision.¹² While the subject remains the human consciousness and self-consciousness, the artist's field of vision has expanded. The

phenomenal world materializes with poetic force to inform the descriptive plane while providing the individual a sense of connectedness previously unrealized.

Unlike Pirandello's earlier short fiction, "I muricciuoli" does not follow a traditional plot structure. The story reflects the growing importance of atmosphere and effect as unifying narrative elements in the Italian short story. As the result of his mental catastrophes, Pirandello, the implied author and dramatized first-person narrator, seeks the "campagna solitaria," which affords an escape from friends and tasks awaiting him in the city (3, cols. 1-2). There is a striking interplay and mirroring between the self-conscious hero and the phenomenal world. As his field of vision narrows from the panorama to the particular, a fig tree that envelops him in "un bagno d'acre e caldo profumo," an "uccellino eterno," and "i muricciuoli" provoke his reflections concerning human existence. These three images function as leitmotifs throughout the story. They organically unite the narrator's fragmented thoughts concerning such particular sources of disillusionment as fame's equivocal nature and the malice demonstrated by a new generation of critics, with universal themes fundamental to Pirandello's earlier literary production: fragmentation of self, estrangement and the transitory nature of existence. The image of the "muricciuoli" explains, however, the story's structure and meaning.

The *muricciuoli* first appear as the source of the hero's melancholy. Man-made constructions, they divide the natural landscape in small sections that evoke humanity's pain, sadness and unrelenting toil. Pirandello skillfully transposes image to metaphor as the walls come to symbolize and explain human existence: "Muricce e murisechi, incamiciati e rustici, decrepiti, ma piú triste qualcuno fresco; per un trattino tesi tesi, come prepotenti e sicuri di sé, poi sghimbesci, a spanciare, torvi. . . ." The human life cycle sees the naive self-assuredness of youth and the gradual loss of convictions. It is a theme that recurs to explain the imagery constellated through the fig tree, bird and low walls.

Mirroring the hero's mode of existence, the walls move him to analyze his own life as defined by the creative process and fame. Each has been a source of disillusionment. Compelled to create, he has spent a lifetime trying to arrest life's natural rhythm. However,

the created work cannot extend the life of the inner self; fame, which proves "l'ingiuria peggiore che la sorte possa fare a un artista," and critical recognition have no regenerative properties. Unlike his fictive predecessors, whose disillusionment provided a psychological catalyst for rebellion, the hero accepts the loss of illusions as an inherent part of the search for authenticity. The final image of the *muricciuoli* at once balances the story's symmetry and provides a new dimension to Pirandello's world vision:

Sembra piú naturale, piú umano, che la presa del nostro cemento, la volanta, ceda con gli anni, e i blocchi delle convinzioni, del sentimenti, delle predilezioni, ch'esso manteneva saldamente, vengano giù uno per volta e finiscano di sgretolarsi sulla via. Muro sbronzolato, diroccato, largo a chi deve passare.

Speaking to the imagination, Pirandello creates a moment of epiphany that synthesizes the illusion/reality dichotomy forming the artistic nucleus for many of his earlier works.

The forgotten story "I muricciuoli" signals what will be the most constant thematic and stylistic features in Pirandello's later short story *elzeviri*. Old age, death, the transitory nature of human existence and the discovery of cosmic harmony in the phenomenal world preoccupy the author, who is himself in his final years. The stories range from plausible adventures in recognizable settings to fantastic occurrences meant to evoke sensations in the reader. In such stories as "Una giornata" and "Di sera, un geranio" fantasy forms the topography for inward journeys that derive their particular flavor from the author's poetically expressive use of imagery. "Di sera, un geranio" paradigmatically illustrates Pirandello's later stylistic development. The story's narrative texture and structure form solely through sensations until the final lines. As the center of consciousness moves from earthbound existence, he discovers a cosmic harmony evoked through images that vividly appeal to all the senses:

Quel verde. . . Ah, come, all'alba, lungo una proda, volle essere erba lui, una volta, guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto quel verde così fresco e nuovo! Groviglio di bianche radici vive abbarbicate a succhiare l'umore della terra nera. Ah come la vita è di terra, e non vuol cielo, se non per dare respiro alla terra! Ma ora che lui è come la fragranza di un'erba che si va sciogliendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si dirada e svanisce, ma senza finire, senz'aver più nulla vicino. (3,

cols. 1-2)

Ultimately the quest for wholeness, frustrated by life in society, is consummated through death. The hero experiences a complete connectedness with the surrounding phenomenal world while the things of society "non hanno alcun senso." Here, as in "Una giornata" and "Un'idea," the fictive dissolution of social reality through surrealistic techniques has several implications concerning the author's artistic vision and the changing literary and social climate the short story *elzeviro* documents during the 1930s.

The numerous short stories Pirandello, Moretti, Panzini, and Palazzeschi wrote for the third page during the twenties generally perceive modern life through ironic incongruities between commonly accepted beliefs concerning the nature of reality and life as it is experienced. In contrast, Pirandello's later principles of representation reflect the growing use of imagination as a means to perceive and interpret the relationship between the "I" and the surrounding world. His artistic vision shows more than a casual correspondence to that of Bontempelli, who in the twenties introduced newspaper readers to a new kind of fiction. The general readership was highly conditioned to more realistic narrative forms that portrayed human emotions and events within the context of familiar social traditions, beliefs and attitudes. Yet, Bontempelli's poetics limited the literary function of common socio-cultural signs to their potential for mystery and the creation of new myths. His concept of *realismo magico* explains such stories as "Un'anima in un bar," "Quasi d'amore" and "La donna dei miei sogni," where commonplace points of departure dissolve into fanciful adventures that provoke the reader's amazement. Tangible reality menacingly assumes nightmarish qualities while fantastic occurrences materialize with realistic connotations. Fantasy informs the descriptive and ideological planes, repudiating daily reality's objective value and its prime function in the fiction-making process. The principles of representation characterizing Bontempelli's short story *elzeviri* and those belonging to Pirandello's later period reflect a new consciousness of the ontological condition and of fictive modes and attitudes.

The growing use of imagination as a perceptual tool led to renewed experimentation with short story content and forms on the third page during the twenties and thirties. The changing literary consciousness

is particularly conspicuous in the short fiction by women writers. Grazia Deledda, Ada Negri, Gianna Manzini and such lesser known female authors as Elisa Zanella Sismondo, Maddalena Crispolti and Amalia Guglielminetti achieved a distinct voice on the *terza*, defined by new fictive material focusing on the complex problems of female self-definition and by structural patterns and imagery that convey woman's isolation, the duality afflicting her existence, and her constrained position in Fascist society as it confirmed and strengthened patriarchal norms. Their short story *elzeviri* generally assume a dual perspective; societal attitudes and institutions, marriage in particular, suppress the woman's search for wholeness, which must then proceed on an inner plane. Negri graphically depicts this process in such stories as "La Capitana" and "Signora con bambina," where the narrative forms entirely through the first-person narrator's internalization and articulation of the female protagonist's subconscious self. Though Deledda's short fiction offers remarkable thematic and stylistic variety, many of her short stories focus on women as the object of patriarchal abuse. In "Battesimi," for example, whose title links the religious rite signalling one's entrance into the Christian community with marital initiation, the author's creation of symbolic narrative describes submission and obedience to patriarchal authority as marital preconditions that force women into silence and emotional atrophy.

The female conflict between conformity to traditional roles and the need for valid means of self-definition ultimately explodes on the third page in Gianna Manzini's short story *elzeviri*. *La guerra dei sessi* becomes a necessary condition of relationships between women and men. Manzini's modern love story, "Discordanze," provides a singular example of the female author's vision of man perceiving woman, and furthermore exemplifies the most constant elements of her narrative. Concentrating on the perceptual process, the author employs imagery and structural motifs to merge seemingly fragmented impressions, sensations, memories and reflections. In this instance, the artistic vision articulates man's will to possess and dominate the female, who unknowingly antagonizes him with signs of her intellectual, emotional and physical autonomy. The ideological panorama created by "Discordanze" and such stylistically diverse stories as Negri's "Risveglio," Deledda's "Viali di Roma" and "Il

primo volo," and Sismondo's "Dialogo sulla spiaggia," suggests that societal aspirations and realities governing female existence in the 1930s remain a source of duplicity, uncertainty and fragmentation, offering no conventional path to wholeness.

The movement toward symbolic, mythic and surrealistic fictive modes reordered short story poetics. The short story *elzeviri* by, among others, Manzini, Negri, G. A. Borgese and Alvaro document the prevalent use of structural and thematic motifs that form the unifying narrative design for fragments conveying the inner experience of modern life. Inner conflicts rarely issue in action; the narrative emphasis on perception displaces the importance of progressionally dovetailed events whose complication is resolved through a traditional denouement. While the above-cited authors transformed the perceivable world into a mirror of consciousness, Buzzati began contributing to the narrative direction away from *le cose* through his experimentation with myth, parable, farce and a unique fictional mode that united mimetic portrayal with surrealistic techniques. His short story *elzevirista* activity provides significant information regarding the state of the genre and the impact writing for the *terza* had on his poetics.

Relevancy was perhaps the short story *elzeviro*'s chief canon during its evolution. The short stories published on the third page represent diverse points on the documentary spectrum. They range from Panzini's nearly censorious criticism of modern ethical decay as epitomized by current societal attitudes, institutions, and even fashion trends, to Bontempelli's "irrealistic" creations that capture the spirit of the times. Buzzati's fantastic treatment of topical subjects to express universal themes unites these two tendencies. For example, three weeks after the Soviets launched Sputnik II Buzzati's story "Il razzo lunare" appeared as his answer to the ensuing space race; speaking to the imagination, the farce cautions those who trust scientific and technological progress will improve the human condition. The modern parable "Tropo Natale," and "Rabbia di Natale," respectively published on Christmas 1959 and 1960, dramatize the loss of human concerns in a world consumed by "precipitazione, ansia, fastidio e confusione." Among other critics, Claudio Marabini has noted Buzzati's journalistic experience and documented the many historical allusions that form the realistic vein in his fiction (114–

15). However, critics have not considered Buzzati's poetics and short fiction within the context of the short story *elzeviro* tradition. As Buzzati's piece "La parola all'Elzeviro" indicates, the author conceived of the short story *elzeviro* as a particular kind of short fiction and was aesthetically aware of its special requirements. "La parola all'Elzeviro," published nearly twenty years after Buzzati joined the *Corriere*, reveals the author's poetics through a somewhat ironic dialogue between the "Elzeviro" and its public. Buzzati here refers to the short story *elzeviro*, which is distinguished by its third page frame and Elzevir type, as "la suprema palestra letteraria" (3, cols. 1-2). This description denotes the form's significant role as a demanding literary exercise meant to strengthen intellectual and ethical powers. The author furthermore applauds the form's recreational function:

Al mio fianco catastrofi ed ecatombi: io parlavo d'altro, delle vecchie care cose perdute, o raccontavo agli uomini storie inventate, avventure, amori. Mi sembrava, perdonate, che loro fossero come dei bambini malati e io una mamma che cercasse di farli addormentare.

Buzzati's poetics echo the Renaissance theory of the *novella*, uniting utility and entertainment. The short story *elzeviro* fulfilled a significant role in Italian life and culture by instructing and entertaining an unprecedented number of readers, as made possible by its unique placement on the *terza pagina*. Nonetheless, because the short stories appeared in a highly commercial medium the form was particularly vulnerable to public taste. Underscoring the prime importance of relevance to the short story *elzeviro*, Buzzati attributes the form's declining popularity and future extinction to fictive material that fails to address the changing social fabric. The short stories Buzzati wrote for the *Corriere*'s third page from about 1933 to 1972, consistently reflect his conviction that the *elzeviro* had to speak to the contemporary imagination while treating relevant material if the form were to survive.

Buzzati's short stories appeared frequently on the *terza*, sometimes as often as three times per month. They form a timely picture of current ideologies and events that contributed to a deepening existential crisis, while documenting the author's varied thematic and stylistic cycle. "Quando l'ombra scende," published in 1939, shows Buzzati's early efforts to describe humankind's inner ghosts, which is to say their fears, regrets, anxieties, guilts and desires, by visi-

bly projecting them onto the external landscape. In this dramatic treatment of the dual self, which opposes material interests to human concerns, Sisto Tarra's subconscious desires confront him in the physical form of his childhood self. The strange event occurs one day when Sisto enjoys seemingly unshakable security. The forty-seven year old accountant has just received a promotion and delights in the idea that he is "solidamente piantato nel mondo, rispettato e temuto" (3, cols. 1-2). The sound of footsteps in the attic causes Sisto to investigate and to embark on an involuntary quest.

Buzzati's use of weak light and spreading darkness punctuates the ensuing psychological drama, informing the descriptive plane to render the spiritual environment. Distancing himself from the space where he conducts the daily task of living, Sisto ascends and enters the attic, softly illuminated by a "luce giallastra" that filters through the roof. There he discovers a young boy looking for toys. Sisto immediately recognizes the physical features of the "ladruncolo sconosciuto" as his own when he was about eleven years old.

The dialogue between Sisto and his double is narrated with realistic plausibility and leads both participants to self-discovery. Initially, Sisto believes himself to be the other. But it is a case of unreciprocated identification; the child does not perceive any part of himself in the adult's physical appearance, attitudes, or beliefs. While the hero seeks to impress the boy with his professional achievements a "buio crescente" fills the physical space, mirroring the emotional movement from expectation to disillusionment. When the child realizes who the man is, "proprio lui stesso, così come era stato trasformato dagli anni," his visible bitterness precipitates a violent clash between the ideal self and the conscious self. Sisto verbally attacks his other, who disappears, sealing the hero's doom, for he takes with him the man's beliefs and security.

The story's conclusion unites two themes, estrangement and life's transitory nature. Sisto's confrontation with his other, who is a manifestation of the man's subconscious needs and desires, forces him to see the illusion in his vision of reality; he achieves an awareness of the need for a social identity. Sisto recognizes his separateness from those who have formed human connections. They are not alone "come lui che ne aveva sempre disprezzato la vita e a poco a poco se ne era straniato pretendendo di fare tutto da sé." Though the ag-

ing accountant's quest leads him to new self-awareness, it is tainted by despair. He has none of the personal ties that make life, and he cannot recapture the spontaneous connectedness with life that his childhood self possessed. Underscoring the psychological mood, the natural setting occupies the narrative foreground in the story's last line as the falling rain creates a final image of hopelessness.

Sisto Tarra's convictions, goals and ideals are symptoms of the existential crisis Buzzati and such other *elzeviristi* as Panzini, Moravia and Negri perceived in Italian society during the thirties, whereby material concerns precluded the nurturing of fundamental human ties and values. Still, a private orientation and sense of inwardness here define Buzzati's transformation of the subconscious self into a being that confronts his other. These qualities assume the character of collective experience in such later short story *elzeviri* as "La fine del mondo," "Sotto i nostri piedi" and "Uno scherzo di fine d'anno," where the author materializes phantasms who are vessels of humankind's fear of cataclysmic disaster. The war stories that Buzzati wrote for the *terza* while serving as a foreign war correspondent hold the ideological and artistic germ for much of the post-war fiction he contributed to the *Corriere*. "Messaggio dall'isola misteriosa," "Ignote missioni per mare" and "La guerra è un posto lontano" offer examples of how Buzzati documented the transformational process the WWII experience worked on the human psyche during a historical period when daily reality's bizarre connotations began to challenge inventive possibilities.

Mirroring the deep social and political contradictions of the times, the short fiction published on the *terza* from the late 1930s through 1945 increasingly had as its subject "la macchina della guerra." Framed by photographs picturing women from all social classes who donated their wedding bands for the war cause, or by Fascist dictums evoking images of the invincible Italian soldier, the war stories contributed by, among others, Buzzati, Virgilio Lilli and Marino Moretti demystified the glorious war mythology. As the narrator observes in Buzzati's story "Messaggio dall'isola misteriosa," "la guerra non è giunta con squilli di tromba o suono di schioppettate. Ma si è formata a noi intorno, silenziosamente, sul mare" (3, cols. 1-2). It is precisely the subtle delineation of an inescapable enigmatic force that makes Buzzati's artistic vision of the war more psychologically

alarming than Lilli's graphic depictions of the war's material and human destructiveness.

"Messaggio dall'isola misteriosa," "Le mogli a terra" and "Una crudele serata" illustrate the most constant thematic and compositional features describing Buzzati's war stories. The author neither places his characters in physical combat, nor does he draw upon fantasy as a tool to depict the war. Rather, through a skillful blend of realistic detail and symbolism, the reader witnesses men, women and children as they collectively wage an intimate battle with the consuming metaphysical uncertainty and isolation WWII amplified to unprecedented dimensions. Anxiety and solitude recur as motifs throughout the stories to describe Italian life during the war, and its legacy to contemporary society. In contrast, "Una visita difficile," published in 1943, signals what would be major narrative concerns for the postwar neorealistic current whose thematics focused on the war as portrayed through candid documentary principles of representation (3, cols. 1-2). Uniting the two stylistic tendencies Buzzati's war stories exhibit is the author's detailed attention to how WWII radically and indelibly changed the contemporary perception of existence: "Occorre pure il sangue per tessere una tradizione guerriera. Nello spazio di un anno si è già fatta una trama compatta e solida che il tempo non riuscirà più a consumare ("Ignote missioni per mare" 3, cols. 1-2).

The social and spiritual crises of Italian collective life that Buzzati's war stories narrate explain the apocalyptic vision informing much of his later short story *elzeviri*. Though Marabini, whose critical observations conform with the majority of commentators, rightly maintains that metaphysical fear and anxiety are already operative in *Barnabo delle montagne*, he interprets these emotions as a response to destiny and the unpredictable, symbolized by fantasy beings and situations (116). Buzzati's poetics and fabulist creations suggest otherwise. The publication of the one-column short story "La fine del mondo" in 1944 is far from incidental. The sense of cataclysmic disaster that defines both the theme and structure mirrors with unprecedented immediacy the national consciousness as formed by current WWII events. The war amplified the perceived magnitude of destruction and made fantastic possibilities into eventualities, as described in Buzzati's story by a "pugno immenso."¹³ One morning it

unexpectedly appears in the sky. The fist "Sembrava di pietra e non era pietra, sembrava di carne e non era, pareva anche fatto di nuvola ma nuvola non era. Era Dio; e la fine del mondo." The meta-context connotes, however, that the fist is not God or some cosmic force, but Buzzati's materialization of the fundamental fears afflicting humanity which daily life's events engendered. This narrative method, which he also uses in "Quando l'ombra scende" and countless other stories, uses fantasy as a tool to interpret reality and, furthermore, makes more or less unconscious states articulate to the conscious mind.

The phantasms Buzzati creates to document the psychological and social spirit of postwar Italy assume infinite guises. Still, many do possess human attributes. In "Sotto i nostri piedi" Mussolini negotiates with the devil, whose escape from the underground symbolizes the irretrievable evil let loose on the world during WWII. The tale "Hanno mangiato Adolfo Hitler" narrates Hitler's return to life in the form of a rabbit, who functions as a manifestation of Alfred Ulziano-Satt's guilt for having first believed in the dictator's words, and his desire to avenge his brother and sister-in-law who died in Auschwitz. "Uno scherzo di fine d'anno" features Giovanni Mark's new year; the phantasm emerges as a soft voice and embodies the emotional spectrum of hope, fear and anxiety that the future elicits in everyone. Apparitions do not appear in such other stories as "Metamorfosi," later published under the title "Il figlio cambiato," "Il razzo lunare" and "Appuntamento con Einstein," where societal institutions and human enterprises conducted under the name of progress possess their own monstrous possibilities.

As a product of Buzzati's concept of the *elzeviro*'s particular requirements and his consequent attempts to rejuvenate the form, his short stories creatively document the changing social fabric, and a new consciousness of the fiction-making process. His rich narrative range, which unites topical events and the fantastic through the literary modes of farce, parable, fabulation and satire, captures the contemporary sense of an increasingly bizarre reality: kidnappers, public massacres, political assassinations, atomic bomb experiments in Nevada, spaceships and Martians. His fiction furthermore reflects the rich variety of theme and style that characterized the short story *elzeviro* throughout its evolution. Other authors belonging to

the second generation of *elzeviristi* who deserve mention for their contribution to the form include Moravia, Marotta, Soldati, Savinio, Rea and Gadda. For the most part, these writers began their literary careers under Fascist rule, whereas their predecessors were well established authors before Mussolini came to power. While major authors joined Moretti and Palazzeschi, who continued to contribute short fiction through the 1950s the short story *elzeviro* remained strong, despite the growing crisis Buzzati described in "La parola all'Elzeviro."

During the postwar years new perceptions of fiction-writing gained momentum on the third page. While Buzzati, Marotta and Solari experimented with ancient myth, symbolic modes and fantasized structures to interpret contemporary reality, such authors as di San Secondo, Bonanni and Moravia showed a renewed interest in representationalism. The sense of interiority that informed much short fiction published on the *terza* from 1922 to 1945 burst into a social orientation thematically directed toward documenting the Italian WWII experience, the Resistance movement and the harsh substance of postwar proletarian existence. Bonanni's "Hans e Fritz" and Moretti's "Un ragazzo voleva il mitra" paradigmatically illustrate compositional features defining the neorealistic current that focused on the war and Resistance. Both authors adopt third-person impersonal narration, which merges eyewitness accounts of indiscriminate acts of brutality Italians suffered during German occupation. The detached description performs a dual function. It invests the narrative with a documental quality, enhanced by the mimetic representation of settings and situations, and makes single events suggestive of a collective Italian experience. In Moretti's story, for example, the curfew signifies "la tipica morale di guerra dell'anno di cui si parla: 1944" (3, cols. 1-2). As the narrative focus moves from the general condition to a particular incident that involves the shooting of a schoolteacher's son, the author's mode of representation underlines the tragedy's communal significance. The townspeople who give eyewitness accounts refer to the boy and the others shot with him as "il nostro ragazzo di sedici anni" and "i nostri fucilati." A constant interplay between the individual and the collective defines Moretti's story and much of the short fiction that documents the Resistance and WWII, thereby reinvesting the short story *elzeviro* with a social

context. The stories furthermore suggest that the tragic realities experienced under the war's distorted ethical system had trenchant effects on the social consciousness, causing the loss of spiritual and ethical convictions, a daily sense of impending disaster, and a compelling will to enjoy life.

The increasing importance of social context and mimetic rendering in the fiction-making process is perhaps best illustrated by Alberto Moravia. Forced to stop all journalistic work during Fascist rule, Moravia resumed his collaboration with *Il Popolo di Roma* in 1943, and began a period of concentrated journalistic activity at *Il Mondo*, *L'Europa* and the *Corriere della sera*. The author's return to the short story *elzeviro* shows his continued interest in current modes of existence. However, his artistic field of vision has shifted from the upper middle class, whose moral and spiritual inertia precludes emotionally or socially motivated action, to the Roman working class, shrewd ruffians and the unemployed. These characters are authentically engaged by reality, forced as they are to eke out a living by expedients. And they do so with imagination and with a particular style that gives new meaning to the word *arrangiarsi*.

Moravia's artistic representation of Rome's popular dimensions is characteristic of the prominent neorealistic interest in locality and the social aspect of character. The author almost exclusively adopts first-person narrators who explain the reciprocal link between the characters and Rome; the storytellers' language and experience mirror their city and its prevailing socio-economic conditions. "Scherzi del caldo" exemplifies the locality/character interplay. Roman streets, quarters and sights materialize through the storyteller's oppressive experience, organically uniting the setting, atmosphere and psychological drama. As in Moravia's other short story *elzeviri*, events unfold in a seemingly unmediated style that features popular images, proverbs, colloquial expressions and limited Roman dialect. The memorable story "Perdipiède," for example, takes its title from a Romanesque term denoting someone who never accomplishes anything. The narrative form achieves two effects that concern the descriptive and ideological planes. Storytellers frequently minimize the ethical distance between themselves and the audience by addressing the reader. They thereby gain our confidence and sympathy for sometimes illicit actions. This process makes us vividly aware of

the moral ambiguities of the times. Harsh realities governing existence in postwar Rome make shady actions seem reasonable. The narrative's conversational quality also disguises the tight structure defining Moravia's short fiction.

The short story *elzeviri* Moravia wrote for the *Corriere* during the 1940s and 1950s, many of which appeared in *Racconti romani* (1954) and *Nuovi racconti romani* (1959), powerfully document the literary and social climate. Uniting the countless human cases that form the rich fictive material is the sense of daily struggle coloring each storyteller's popular voice. Despite the characters' frequent failure to overcome material adversity, the *Romani* embody a charming resourcefulness. Moravia continued to write stories for the *Corriere*'s third page throughout the sixties. His later short fiction shows a renewed interest in the estrangement from self and society suffered by the upper middle class. Though Moravia has remained a major contributor to the Milanese daily, now he rarely writes short story *elzeviri*.

During the late 1960s the number of short stories published on the *terza* noticeably declined. Now, it is a rare occasion indeed when the third page frames a story. There are several reasons for the form's decline, which largely relate to ongoing social, journalistic and literary changes. The introduction of paperbacks in the 1950s, while it enabled the public to purchase previously costly short story collections, diminished the need for short fiction in newspapers. Cavallari explains the effect of paperbacks, maintaining that their appearance "ha tolto al giornale la possibilità di far leggere racconti al lettore. . . . Il giornale ha preferito dunque offrire ai lettori più saggistica, al posto della narrativa: l'elzeviro stesso si è esteso alla saggistica politica, sociale, ecc."¹⁴ The encroachment of such modern media as the television and cinema, which provide a more immediate escape from daily living, further influenced the genre's near extinction.

Yet another reason for the form's decline, more difficult to explain, is that Italian authors and publishers have turned to other genres. Cecchetti recently discussed the critical and sociological implications of this current literary phenomenon. When asked the reason for the decreasing short story market in newspapers, he explained:

Una delle ragioni principali è che in Italia non si scrivono quasi più racconti. Infatti le stesse case editrici non vogliono pubblicare libri di rac-

conti, perché credono che il pubblico non li voglia. Un libro di racconti (non dico di racconti ormai consacrati dal tempo, come Verga e Pirandello) non diventerà mai un bestseller, perché il lettore vuole la vicenda che abbia un principio e una conclusione, con personaggi con cui si possa identificare.¹⁵

Critics are quick to recognize the short story as a traditionally strong genre in Italian literature; however, it is paradoxically overlooked in literary criticism. To date, Italian and foreign critics have failed to produce anything but historical listings of major Italian short story authors and collections. It may be impossible to explain why the short story genre and the short story *elzeviro* in particular have been so marginalized. As this preliminary study indicates, the genre is remarkably suited to capturing the sense of uncertainty and fragmentation so many modern and contemporary authors perceived in Italian life. Representing diverse points on the documentary spectrum, the short story *elzeviri* offer a felicitous union of skillful artistic execution and topical ideologies and events that contributed to the social climate. As the cases of Pirandello and Buzzati confirm, these generally unrevisited short stories document major authors' artistic development and the emergence of such literary currents as *realismo magico*, surrealism, and neorealism. The case studies furthermore show the impact writing for the third page had on short story poetics. The short story *elzeviro* tradition unquestionably revitalized the Italian art of storytelling by creating an unprecedented short story market for major and lesser known authors who could assist in the public's formation of consciousness. Their short story *elzeviri* should be analyzed also within the context of this literary and journalistic tradition, whose contribution to Italian literature and life warrants further critical attention.¹⁶

The University of Wisconsin-Milwaukee

NOTES

- 1 The journalistic term *elzeviro* derives from a style of type introduced by the Elzevir family at Amsterdam, which was adopted for the title and frequently the entirety of pieces occupying the *terza*'s first two columns. In a journalistic context, *elzeviro* essentially signifies a physical space on the *terza* that may showcase a wide spectrum of content and form, ranging from articles on topics

of social, political and artistic interest to personal essays, fiction and poetry. During the years between the First and Second World Wars, *elzeviro* came to specify a literary genre similar in kind to the essay and *prosa d'arte*. As a genre, the *elzeviro* enjoyed marked popularity among readers and such major third page contributors as Giovanni Papini, Ugo Ojetti, whose memorable *Cose viste* were collected and published under the same title in 1923, and Emilio Cecchi, who was perhaps the form's most active theoretician and promoter. *Pesci rossi* (1920), which unites many of Cecchi's *elzeviri*, illustrates the *elzeviro* genre's most constant compositional features. The term short story *elzeviro* has been adopted to distinguish the short stories published on the third page from other prose forms and poetry that appeared there.

- 2 Given the extensive number of major authors who contributed to the short story *elzeviro* tradition, this paper treats Pirandello and Buzzati as case studies so as to avoid becoming a critical listing. The literary and critical documentation these authors provide about the form's development and their own short story poetics best illustrates the need to evaluate the short fiction published on the third page and its contribution to Italian literature.

- 3 Letter received from the *Resto del Carlino*, 19 March 1984.

- 4 Alberto Cavallari maintains in a letter to the author, 19 March 1984:

L'*elzeviro* nasce soprattutto come pezzo di prosa lirica, come capitolo, come bella pagina, nell'epoca in cui prevale in letteratura il capitolo, la prosa lirica, ecc. La presenza del narratore si alterna a quella del prosatore, quindi essi (Pirandello e Salvator Gotta, per esempio) hanno un ruolo decisivo: e cioè sono contemporaneamente firme di prestigio e firme popolari.

- 5 Ugo Ojetti, Letter to Pirandello (18 August 1909), Muscarà 46.
- 6 Alfredo Panzini contributed short stories and articles to a number of newspapers and journals, among them the *Giornale d'Italia*, where he published from about 1919 to 1926. However, from the time he began contributing to the *Corriere* in 1924, most of his stories were destined for the Milanese paper's third page.
- 7 Luigi Pirandello, Letter to Alberto Albertini (24 October 1910), Muscarà 147.
- 8 Ugo Ojetti, who often functioned as intermediary between Pirandello and *Corriere* editors, outlines in his letter to the author of 18 August 1909 (Muscarà 46), general conditions regarding the "elzeviristi's" collaboration. Ojetti's remarks and the fiction published on the third page indicate that despite the editor's preference for a certain kind of fiction, they imposed no guidelines concerning content and form.

(L) La tua seconda novella a me piace più della prima, destinata alla *Lettura*. Al direttore piaceva meno dato il tipo di novella che egli vorrebbe per il *Corriere*, più d'azione che d'osservazione, e adatta ai lettori disattenti. . . . In ogni modo l'ha accettata, e con molto piacere, per avere la tua prosa e . . . la tua firma nel *Corriere*. Ma ti prego di resistere agli inviti che ti venissero fatti da altri giornali. Ora che il *Corriere* ha cominciato a pubblicar novelle, gli altri giornali vorranno tutti pubblicar novelle. . . . E io credo

che una novella al mese—se non passa le due colonne del *Corriere*—ormai tu puoi considerarla sistemata lì.

- 9 Luigi Pirandello, Letter to Alberto Albertini (24 December 1909), Muscarà 145.
- 10 Luigi Pirandello, Letter to Rizzini (8 December 1935), Muscarà 145.
- 11 Alberto Albertini describes in his Letter to Luigi Pirandello, 24 September 1909 (Muscarà 139) the editorial problems publishing short stories in the newspaper presented; however, he shows a willingness to compromise in order to retain popular authors:

Ci scusi se insistiamo per queste riduzioni. Non vogliamo lesinare le righe, e questo anzi ci ripugna, ma appunto uno dei pericoli che noi vediamo nella pubblicazione delle novelle è quello della eccessiva lunghezza, e perciò abbiamo dovuto, sin dal principio, stabilirci un certo numero che si supera già con tre colonne. . . . PregandoLa di restare alle tre colonne Le concediamo già il limite massimo.

- 12 Muscarà's earlier study, "In margine ad una novella sconosciuta dell'ultimo Pirandello," is the first to treat the significance of "I muricciuoli, un fico, un uccellino" in Pirandello's artistic development. Though thought provoking, the evaluation presents several ideas that are not developed. She furthermore fails to locate Pirandello's work within the context of the short story *elzeviro* tradition and evaluate its relationship to the current literary climate.
- 13 Though the historical allusions in Buzzati's "La fine del mondo" 3, col.1, may seem so obvious as to warrant little attention, this story signals the beginnings of a contemporary reality whose connotations become increasingly fantastic, and in a sense challenge the literary imagination. It furthermore offers a new approach to the author's fiction, for it clearly shows how Buzzati projects, in a fabulist manner, his characters' inner world onto the external landscape.
- 14 Cavallari, letter to the author.
- 15 Letter received from Giovanni Cecchetti, 21 March 1984.
- 16 I extend grateful acknowledgement to Giovanni Cecchetti, Pier Maria Pasinetti, Alberto Cavallari and the *Resto del Carlino* editorial staff for the critical and editorial information that they generously provided regarding the short story *elzeviro*.

WORKS CITED

- BARZINI, Luigi. *Kenyon Review International Symposium on the Short Story*. IV.32.1 (1970).
- BUZZATI, Dino. "La parola all'Elzeviro." *Corriere della sera* 22 Sept. 1948.
- . "Messaggio dall'isola misteriosa." *Corriere della sera* 9 March 1940.
- . "Una visita difficile." *Corriere della sera* 4 July 1943.
- . "Ignose missioni per mare." *Corriere della sera* 10–11 June 1941.
- . "La fine del mondo". *Corriere della sera* 7 Oct. 1944.
- MARABINI, Claudio. *Gli anni sessanta: narrativa e storia*. Milan: Rizzoli,

1969.

MORETTI, Marino. "Un ragazzo voleva il mitra." *Corriere della sera* 5 Jan. 1949.

MUSCARÀ, Sarah Zappula. "In margine a una novella sconosciuta dell'ultimo Pirandello." *Le novelle di Pirandello: atti del sesto convegno internazionale di studi pirandelliani*, ed. Stefano Milioto. Agrigento: Centro nazionale di studi pirandelliani, 1980: 191-207.

MUSCARÀ, Sarah Zappula, ed. *Luigi Pirandello: carteggi inediti*. Rome: Bulzoni, 1980.

PIRANDELLO, Luigi. "I muricciuoli, un fico, un uccellino." *Corriere della sera* 18 Oct. 1931.

———. "Di sera, un geranio." *Corriere della sera* 6 May 1934.

POSSENTI, Eligio. "Volontà costruttiva e realtà nazionale nella letteratura fascista dell'anno XII." *Corriere della sera* 27 Oct. 1935.

Absence and Desire in Michelangelo's Poetry: Literary Tradition and the Lesson(s) of the Manuscript

Gregory L. Lucente

"Fuss'io pur lui!"
(Girardi 248)

In an essay published in 1983, "Lyric Tradition and the Desires of Absence: Rudel, Dante, and Michelangelo," I discussed the play of absence and desire in Michelangelo's poetry with special reference to the sonnet "Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio" (Girardi 87; Frey 140).¹ The aim of that essay was twofold: first, to come to terms with Michelangelo's general concept of the absence of the poet's beloved as a spur to literary creation, and, second, to situate that concept in an historical line that included both the Provençal poets and the *dolce stil nuovo*. With these ends in mind, I began by focusing on the poetry of Jaufré Rudel (for his strong association of desire with absence in the motif of the "amor lointain") and on that of Dante (for his Christian reinterpretation of this theme in the *Vita nuova* and the *Rime*), in order to gauge the crucial *shift* that occurred subsequently in Italian Renaissance lyric in regard to the internal force of the individual poet's desire and will.

In the course of my reading of Michelangelo's sonnet, in which religious confession blends with the tradition of the love lyric, I could not avoid commenting on the seemingly odd forms of the possessive adjectives, and I remarked that these forms reinforce the topic of gender confusion that is central to "Vorrei voler" as well as to so many of Michelangelo's other poems. Following are the tercets in which these forms occur, as Girardi gives them:

Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro
 che con la suo durezza ne ritarda
 il sol della tuo luce, al mondo spenta!

Manda 'l preditto lume, a noi venturo,
 alla tuo bella sposa, accio ch'io arda
 il cor senz'alcun dubbio, e te sol senta. (My italics)

After examining Michelangelo's autographs more closely, however, I have come to the conclusion that the real import of these adjectival forms lies elsewhere. As Giovanni Nencioni pointed out in an essay published in 1965 (the only instance in which an explanation for Michelangelo's use of the forms has been offered, rather than merely an expression of wonderment or of consternation), these forms are a part of an early Tuscan system of adjectival agreements.² The system itself, as described by Nencioni, involves first-, second-, and third-person individual possessive adjectives in both singular and plural forms. The forms for both genders and both numbers preceding the noun are: *mie*, *tuo*, and *suo*. I should add that since Nencioni is discussing Michelangelo's letters as well as poetry, he also gives what he considers Michelangelo's characteristic plural forms following the noun (*mia*, *tua*, and *sua*). However, plurals following the noun are so rare in Michelangelo's *poetry* that no system for them can actually be substantiated in his verse, and singular forms following the noun are not uniform. At any rate, the results as they regard the forms preceding the noun are strikingly different from the standard Bemboesque forms of contemporary sixteenth-century Italian. Some examples from Michelangelo's poetry: "mie mortal soccorso" (157), "la mie cara giornata" (58), "mie danni" (43), "le mie vecchie [piaghe]" (175); "tuo bel volto" (7), "la tuo clemenza" (289), "tuo primi sguardi" (114), "le tuo promesse" (23); "suo primo scoglio" (90), "suo vista serena" (35), "di suo gradi o lode" (109), "le suo cose eccelse" (9).

Again, even though these forms may seem strange at first glance, they do follow a system. However, this system—that is, the full system as opposed to mere remnants of it, such as the "mie" found so often in Tuscan writings—was not in common written use in Michelangelo's time. Moreover, Michelangelo himself uses it only in his verse, *not* in his letters or in his other writings, be they the humblest *ricordi* or the most elevated examples of his correspondence. Although these forms tend to lose the initial effect of their

strangeness as one reads through Michelangelo's *canzoniere*, they must have created a certain degree of annoyance for the succeeding generations of his early copyists and editors, since in the copies the forms were usually normalized into the standard Bembesque ones. Interestingly enough, this process of editorial correction had begun even during Michelangelo's lifetime, as is evident in the manuscripts contained both in the Vatican Library in Rome and in the Laurentian Library in Florence (which include the great bulk of the surviving autographs).

The effects of this editorial "correction" initially caught my eye when, on reading first Frey's and then Girardi's editions of the *Rime*, I noticed that in a good number of instances the system of forms outlined by Nencioni is not followed. It is in fact true, as Nencioni notes, that Michelangelo did not adhere to this system in all cases. But again, once the original manuscripts have been consulted, it becomes clear that the vast majority of the divergences from Michelangelo's characteristic forms are due not to Michelangelo himself but to his editors and *copisti*. When we have genuine autographs of the poems, the system *is* followed, and followed with very few exceptions indeed. When we only possess copies, be they made for the projected (but never published) edition of the 1540s or for other reasons, the forms tend to be normalized into the standard masculine and feminine endings. On occasion, we have versions of the poems written out by *copisti* in which the standard Bembesque forms are followed in the body of the text but with interlinear or marginal corrections in Michelangelo's hand in which he uses his own characteristic forms, thereby "correcting" the forms of his "correctors." In one instance (Vatican, Codice Latino 3211, f. 59 b; Girardi 245), Michelangelo even seems to correct himself when at the bottom of a page he includes two variants for a poem's last line, writing first his otherwise usual—but *not* poetic—"tua mercede" and then correcting himself by immediately reverting in the second variant to his regular poetic form "tuo mercede." Finally, it is of interest, given our topic, that versions of the poems that *were* published in Michelangelo's time (including those treated by Benedetto Varchi in his Florentine Academy lectures, the sonnets in Dionigi Atanagi's 1565 collection of Tuscan verse, those included by Giorgio Vasari in his *Vita* and especially those in the second edition of 1568 shortly

after Michelangelo's death, the sonnet on Dante published by Donato Giannotti in his *Dialogi*, and others) also demonstrate this process of editorial normalization.

Of all the editorial interventions to which Michelangelo's poetry was subject, the most extreme were those carried out by the poet's grandnephew, Michelangelo il Giovine, for the Florentine edition of the *Rime* published by Giunti in 1623. This collection was the first major edition of the poems (containing 137 as opposed to the over 300 included by Girardi). It served as a model, moreover, for all of the subsequent editions until the mid-nineteenth century—and therein lies the problem. It is certainly extreme and probably unfair to say, as Girardi does, that the grandnephew's edition "costituisce, com'è noto, uno dei piú gravi misfatti che mai editore abbia commesso ai danni di un poeta" (508). But it is nonetheless undeniable that Michelangelo il Giovine's editorial efforts—including revisions, deletions, and unjustified combinations of initially discrete poems and fragments of poems—resulted in a work that bore little resemblance to Michelangelo's original poetry. As Girardi notes, Michelangelo il Giovine's development as an editor can be traced beginning with his first, notably faithful transcriptions of the materials that he had collected and ending with the final published versions, in which, as again Girardi notes, "di fedeltà non c'è piú nemmeno un'ombra" (494).

The Biblioteca Laurenziana in Florence contains both Michelangelo's autograph of "Vorrei voler" (in Archivio Buonarroti No. 13, f. 42) and Michelangelo il Giovine's preliminary work for his edition (in AB 15–16). The edition done by Michelangelo's grandnephew did affect the publishing of "Vorrei voler" in a very general yet crucial way; but before we consider this edition's overall effects on the poem's "fortune," it might be instructive to trace the detailed results of the grandnephew's work on the poem as his transcriptions progressed. The two tercets of Michelangelo's original read essentially as Girardi (along with Frey) gives them.³ When Michelangelo il Giovine transcribes the poem (AB 15, ff. 18–19, No. 65) the forms that we have been discussing are immediately normalized to "sua . . . tua . . . tua." But initially there are very few other changes, beyond orthographic ones and the underlining of "preditto" (l. 12), which perhaps suggests the grandnephew's early concerns about the reli-

gious implications of the poem. When, toward the end of AB 15, Michelangelo il giovine again copies out the poem (under the notation "Spirituale"), there are many more revisions, substantive ones, both in the quatrains and in the tercets. Although the first of the tercets remains virtually unchanged, in the second the troublesome "preditto" of l. 12 is deleted and in its place a religious clarification ("tua grazia") is introduced within the sort of "soave" poetic conceit that is typical of Michelangelo il Giovine's seventeenth-century academician's taste but foreign to that of the original poet:

Manda della tua grazia un raggio puro
 A quell'alma tua sposa accio ch'ella arda
 Nel foco santo tuo sempre contenta

This is not the last of the grandnephew's versions of the poem, nor does the underlining of "signor" at the beginning of the first tercet augur well for the future, given the editorial adjustment in the case of "preditto" (and in those of many other words and phrases underlined by Michelangelo il Giovine throughout the manuscript as notes to himself regarding points to reconsider as he progressed with his revisions). The sonnet is also contained in AB 16 (No. 165, toward the end of the manuscript), in a version in which the problematic gender of the poem's addressee and the urgent religious travails of its speaker are both dealt with by the editor. These two topics, sexuality and theology, are the ones that concerned the grandnephew most in his editorializing attempts to "purify" Michelangelo's works both for the sake of Michelangelo's moral reputation and for the watchful eye of the Inquisition. Here, the problems at issue are resolved by religious "paraphrase" and by capitalization of "Signor" (l. 1, a practice also followed by subsequent editors), who is now, beyond all doubt, the Christian Lord. Although significant editorial interventions are by this point apparent throughout the entire poem, for the sake of comparison we need only consider the tercets of this last version.

Tu squarcia il vel, rompi quel muro
 Che con la sua durezza ne ritarda
 Il sol della tua luce al mondo spenta
 Manda di tua virtude un raggio puro
 A quest'alma, tua sposa, accio ch'ell'arda
 Nel foco del tuo amor sempre contenta

In this revision the substitution of "tua grazia," which had re-

placed "preditto lume," in its turn gives way to "tua virtude," thus "explaining," as well as tidying up, the problematic question of the attainment of grace (a question that was central to Michelangelo's original poem and that the grandnephew attempted first to clarify and then, at last, to circumvent altogether via the notion of Christian "virtue"). At the same time, the interpretative identification of "bella sposa" with "alma" is underscored by the punctuation of apposition, and both the remarkable urgency of the original's apostrophe of l. 9 and the direct physical sensation of the poem's concluding line are smoothed out in the course of the grandnephew's editorial work.

The resultant losses, on the one hand, of immediacy and concreteness and, on the other, of emotional force *and* rhetorical complexity, are typical of Michelangelo il Giovine's labors throughout his collection; and they are no doubt two of the reasons for Girardi's critical displeasure. True, without Michelangelo il Giovine's work the poems would doubtless have remained unknown to the public for a considerably longer period. But it is also the case that one is led to wonder whether the price exacted in terms of the disfigurement of the poetry is actually worth the gain in terms of the *canzoniere's* publication. In any event, this question, as regards "Vorrei voler," remains strictly an academic one, since in the end this particular sonnet, with its thorny mix of religious and sexual motifs, was left out of the collection that Michelangelo il Giovine finally published in 1623. We have only a small part of the last manuscript version of the collection—that is, the version between AB 16 and the Giunti volume—but it was probably at that point that the poem was put aside. The editorial result for "Vorrei voler" (again the fruit of the grandnephew's labors) was silence. In effect this poem, which, notwithstanding Michelangelo il Giovine's decision, constitutes one of the finest sonnets of the sixteenth century in Italy or indeed in Europe as a whole, remained unknown until Cesare Guasti's landmark edition of 1863, at which point, three hundred years after its creation, "Vorrei voler" was published for the first time.

Guasti's edition resulted from a thorough (if not always totally accurate) reading of the autographs, and it restored Michelangelo's system of adjectival forms in "Vorrei voler" and elsewhere, thereby reversing the practice of every edition of the poetry from 1623 on while providing an edition that was, generally speaking, faithful to

what Michelangelo actually wrote.⁴ Michelangelo il Giovine's "sua . . . tua . . . tua" thus reverted to Michelangelo's original "suo . . . tuo . . . tuo." There are, of course, significant differences between Guasti's, Frey's, and Girardi's editions, some of which have to do with the disposition of the poetic materials, others with questions of dating and interpretation and with the details of transcription and the modernization of orthography.⁵ But in regard to the adjectival forms that we have been considering, the three major modern editions (as distinct from the majority of modern poetic anthologies and non-critical editions) are unanimous in retaining Michelangelo's adjectival forms, at least as they can be verified in the existing autographs. This editorial fidelity is, in and of itself, laudatory, since it tells us what the forms *are*; but it still does not tell us what we began by asking, that is, what, if anything, these forms *mean*.

By way of beginning an approach to this question, I should perhaps reiterate that these were, for Michelangelo, specifically *poetic* forms. He did not use them, except very rarely, in his other writings, whereas in his poetry he insisted on them, as is evident in his interlinear corrections of the manuscripts and even in his elaboration of his own emendations. Moreover, Michelangelo regularly adopted these forms throughout the entire period of his poetic production—or at least the period from which we have autographs of the poems, that is, from the early 1500's on.

As I noted before, one thing that these forms do not indicate, given the fact that they are systematic and not haphazard, is gender confusion. But even though this excludes one interpretative possibility, we are still left with the problem of what their import might be. It is significant that Michelangelo was not by any means the only person or even the only poet of major accomplishment to use these forms. As Nencioni notes, the system was used in Tuscany as early as the *Trecento*. It also appears (though not with one-hundred-percent consistency) in a fifteenth-century poem of special moment for Michelangelo, "La Nencia di Barberino," at least part of which is commonly attributed to Lorenzo de' Medici. The importance of this poem for Michelangelo is demonstrated in his own attempt to write an analogous rustic "canto" in the late teens or early twenties ("Tu ha 'l viso piú dolce che la sapa," Girardi 20). Moreover, these adjectival forms also occur, though mixed with others, in early edi-

tions of Poliziano's "Stanze per la giostra" and in the rustic verse of Bronzino, the sixteenth-century Florentine artist and poet. Such examples indicate the poetic use of these popular Tuscan forms, forms which recalled Michelangelo's origins—in Caprese and then Settignano and Florence—as well as Michelangelo's early exposure to humanist thought and letters in Lorenzo's court and his subsequent readings in the great Tuscan poets of the *volgar lingua*. The highest poetry in the vernacular remained for Michelangelo—as for Varchi, in his funeral oration—specifically *Tuscan*. Michelangelo's tribute to his homeland is thus embedded in his poetic language even though the great body of his most successful poems was written while he was in Rome in the self-exile to which he refers, however obliquely, in his sonnet to Dante, a line from which furnishes the epigraph to this essay.

This is not to say either that Michelangelo idealized the common populace—his poetic declamations against the uncomprehending "vulgo" are more than sufficient to counter such a claim—or that he followed Dante, Petrarca, Lorenzo, and Poliziano as a disciple. Michelangelo was simply too singular an artist, too willfully original, to become a popularizer or merely an imitator in the manner of so many of the *petrarchisti* of the *Cinquecento*. Michelangelo's nostalgia for what he continued to regard as his homeland (an attitude also suggested in the sonnet to Dante, albeit more by way of a lover's quarrel than a romantic longing) continues even in his absence from Florence and Tuscany. The forms of his poetic language signal the desires which go hand in hand with this physical and cultural absence, and they thus reaffirm on a purely formal level and in a minor key the Renaissance attitude of the individual artistic genius toward his own tradition, toward the artistic past out of which he writes in an attempt both to recapture it and to surpass it. This is an attitude that is not at all uncommon in Renaissance thought and letters. It is already thematized in Petrarca's *canzoniere* (in relation to Classical origins) and it is one that recurs with remarkable force in another typically "Renaissance" context—to take just one of many possible examples—that of the late American Renaissance poet Hart Crane, who strives to come to terms with the towering figure of Walt Whitman, his imposing yet difficult forebear, throughout the episodes and in the very language of his poetic masterpiece, *The*

Bridge, the American epic that inaugurates our own era.

Along with the paleographic, philological, and critical aspects of this essay, there is, as may or may not have been obvious from the outset, a more general theoretical concern here. In a period like ours, in which such notions as "reader response" and "affective stylistics" evince far more active critical interest in the individual reader's personal experience of the literary artifact than they do in the establishment or even in the integrity of the original text, it seems useful to me to consider an example in which investigation of the original forms, however difficult or eccentric they may appear at first, actually leads to a fuller and more informed literary reading, one that not only refines our knowledge of the initial text but also enriches our critical and theoretical approach to that text. I am not in any way arguing against the modern editing of literary texts—indeed, I am in favor of Girardi's position on the twofold concept of "leggibilità" as regards his disagreement with Frey's editorial procedures.⁶ But I *am* advocating the combination of historical knowledge and literary scholarship that is required to keep the initial text's vitality alive—alive in all its aspects, including yet also going beyond the re-creating experience of any single reader—both for us and for future audiences. My interest here, along with achieving a fuller and more accurate reading of Michelangelo's verse, has thus been to suggest some of the ways in which textual criticism and literary interpretation, rather than being completely separate or even at odds with one another, can indeed go happily and instructively hand in hand.

Johns Hopkins University

NOTES

- 1 The poem is found in Girardi, ed., 51, and in Frey, ed., 232. These two editions of the poem are equivalent except as regards orthography and punctuation. Girardi explains his editorial procedures in the "Nota filologica" included in his edition (481–547), where he also describes the codices in the Vatican and in Florence in which autographs and early copies of the poems are found. Page references to Girardi's edition are included in the text, as are references (in italics) to the poems as they are numbered in his edition.
- 2 This system, as found in early Tuscan, is discussed by Migliorini (226) and by Rohlfs (II: 120). Rohlfs points out that even in the plural these are reduced

but stable forms (as does Girardi as well in his "Nota filologica" [535] when he explains the absence of apostrophes following them).

- 3 To record what Michelangelo actually wrote, I am providing the diplomatic text of the poem's tercets:

Squarcia luel tu signior rompi que lmuro
che con la suo durezza ne ritarda
i lsol della tuo luce almondo spenta
Manda lpredicto lume anno i uenturo
alla tuo bella sposa accio chio arda
ilcor senzalcun dubbio e te sol senta

- 4 In regard to "Vorrei voler," the major difference between Guasti's version and the autograph (and Frey's and Girardi's versions) is in the last line of the poem, which Guasti gives as "E te senz'alcun dubbio il cor sol senta" (244). This reading is undoubtedly due to Guasti's attempt to include an interlinear variant ("e cte") written above "cor" in the autograph. Both Girardi and Frey correct this reading.
- 5 Girardi explains his differences with Guasti's and Frey's editions in his "Nota filologica" 515-29.
- 6 "Nota filologica" 501-7.

WORKS CITED

- ATANAGI, Dionigi. *De le rime di diversi nobili poeti toscani*. Venice: Ludovico Franco, 1565.
- BUONARROTI, Michelangelo. Archivio Buonarroti Codice 13. Florence, Biblioteca Laurenziana.
- . *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*. Ed. Paola Barocchi and Renzo Restori. 5 vols. Florence: Sansoni/S.P.E.S., 1965-83.
- . Codice Latino 3211. Vatican, Biblioteca Vaticana.
- . *I ricordi di Michelangelo*. Ed. Lucilla Bardeschi Ciulich and Paola Barocchi. Florence: Sansoni, 1970.
- BUONARROTI, Michelangelo il Giovine. Archivio Buonarroti Codici 15-16. Florence, Biblioteca Laurenziana.
- . *Rime di Michelagnolo Buonarroti, Raccolte da Michelagnolo suo nipote*. Florence: Giunti, 1623.
- FREY, Carl, ed. *Die Dichtungen des Michelagnoli Buonarroti*. 1897; rpt. Berlin: DeGruyter, 1964.
- GIANNOTTI, Donato. *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*. Ed. Deoclecio Redig De Campos. Raccolta di fonti per la storia dell'arte, 2. Florence: Sansoni, 1939.
- GIRARDI, Enzo Noè, ed. *Michelangiolo Buonarroti. Rime*. Scrittori d'Italia, 217. Bari: Laterza, 1960.
- GUASTI, Cesare, ed. *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore, scultore, e*

architetto. Florence: Le Monnier, 1863.

LUCENTE, Gregory L. "Lyric Tradition and the Desires of Absence: Rudel, Dante, and Michelangelo ('Vorrei uoler')." *Canadian Review of Comparative Literature* 10 (1983): 305-32.

MIGLIORINI, Bruno. *Storia della lingua italiana*. 4th ed. Florence: Sansoni, 1963.

NENCIONI, Giovanni. "La lingua." *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*. Introd. Mario Salmi. 2 vols. Novara: De Agostini, 1965. II: 569-76.

ROHLFS, Gerhard. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Trans. Temistocle Franceschi. Rev. ed. Piccola Biblioteca Einaudi, 149. 3 vols. Turin: Einaudi, 1968.

VARCHI, Benedetto. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*. Florence: Lorenzo Torrentino, 1549.

VASARI, Giorgio. "Michelagnolo Buonarroti." *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*. Ed. Gaetano Milanesi. 9 vols. Le Opere di Giorgio Vasari. Florence: Sansoni, 1906. VII: 135-317, 319-404.

Teoria e prassi: note sulla questione della tragicommedia pastorale in Italia e in Francia

Gabriele Niccoli

È generalmente ben risaputo che durante il secondo Cinquecento italiano le teorie dell'arte poetica vengono finalmente studiate ed elaborate in una chiave più attenta e sistematica. È un periodo, questo, di astiose querelles letterarie e di scottanti dibattiti di critica prammatica. Si formulano, inoltre, nuove regole e nuovi criteri che saranno destinati a tracciare un lungo e, a volte, tortuoso percorso sulla scena della produzione letteraria in Italia ed altrove.

La *Poetica* aristotelica resta, insieme all'*Ars poetica* oraziana, il maggior punto di riferimento in questo processo di elaborazione critica. Bisogna per ricordare che non è tanto il trattatello del sommo filosofo ad attizzare le più disparate controversie letterarie quanto i numerosi commentari ispiratisi all'antico testo e composti durante questo periodo. Molto spesso, infatti, la *Poetica* viene malintesa o addirittura usata male arbitrariamente allo scopo di poter sostenere particolari teorie letterarie. In quanto all'*Ars poetica*, la quale godeva già di grande popolarità ancor prima della seconda metà del Cinquecento, essa viene spesso ed esclusivamente adoperata per promuovere gli stessi principî morali propagandati da una Chiesa militante e più trionfalmente controriformista.

I drammaturghi di quest'epoca rivolgono la loro attenzione in modo particolare allo sviluppo del pensiero critico contemporaneo, soffermandosi inoltre su problemi concernenti l'architettura scenica e su altre preoccupazioni di carattere tecnico e psicologico fra le quali, ad esempio, lo studio (quasi a livello di sondaggio) del pubblico e delle sue aspettative. I teorici ed i drammaturghi italiani del pieno Cinquecento non tardano a riconoscere che i generi drammatici già ben affermati e provati quali le tragedie e le commedie erudite non riescono più ad attrarre un gran numero di spettatori e verso la fine del secolo si assiste ad una vera e propria presa di coscienza da

parte di questi addetti ai lavori al fine di incrementare la popolarità del teatro. Angelo Ingegneri, ad esempio, sostiene che sia la tragicommedia che il dramma pastorale sono non soltanto preferibili, come mezzi teatrali, alle inflessibili e pompose commedie e tragedie erudite ma anche più idonei ad interessare il pubblico e ad assicurarsi così un maggior sostegno finanziario (Weinberg, *A History II*: 1090; Ingegneri 15-16). È nell'ambiente culturale e letterario appena schematicamente illustrato che fa le sue prime mosse il genere della tragicommedia pastorale. Le origini di questa forma artistica sono state di già delineate da insigni studiosi quali Gregg e Marsan. Più recentemente, alcuni critici fra i quali Perella, Dalla Valle, Cremona e Lazard hanno dimostrato in qual misura questo nuovo genere drammatico italiano, esemplificato in particolare dall'*Aminta* e dal *Pastor Fido*, viene apprezzato e popolarizzato in Francia dove i due capolavori pastorali italiani svolgono un'azione determinante nella creazione di un nuovo tipo di spettacolo che già nei primi decenni del Seicento si sarà confermato insieme alle altre maggiori forme drammatiche. Non sarà nostro compito seguire, quindi, nei suoi dettagli, l'evoluzione della tragicommedia pastorale in Italia e in Francia durante il Cinquecento ed il primo Seicento. Ci limiteremo invece a segnalare alcune componenti di tre tragicommedie pastorali composte durante questo periodo, cercando nel contempo di dimostrare la misura in cui esse rimangono fedeli alle teorie letterarie del tempo. L'argomento è, a nostro avviso, di considerevole interesse non soltanto per ciò che potremmo definire la sua importanza locale nella storia letteraria ma anche, e maggiormente, data la mancanza di una documentazione sistematica in questo campo, per il modello che esso fornisce del singolare rapporto fra teoria e prassi nel tardo Cinquecento.

Giovan Battista Guarini è l'unico drammaturgo che senta il bisogno di dover difendere la definizione del suo *Pastor Fido* come "tragicommedia pastorale." A questo punto potrebbe sembrare arbitrario categorizzare l'*Aminta* del Tasso e la *Bergerie* del Montchrézien (le altre due pastorali sotto analisi) come "tragicommedie pastorali." David Orr, nel suo succinto studio sul dramma rinascimentale italiano in Inghilterra, fa osservare che il dramma pastorale è per necessità una tragicommedia, mentre l'ordine inverso non risulta necessariamente in una analoga illazione (73).¹ Luigi Fassò sembra

voler echeggiare una simile opinione allorché, discutendo nel suo *Teatro del Seicento* del tentativo da parte del Guarini di identificarsi come l'inventore del nuovo genere tragicomico pastorale, afferma che l'autore del *Pastor Fido* deve assumere questo atteggiamento dal punto di vista polemico ma che, in realtà, egli si muove "in un solco già ben tracciato e fecondato da altri poeti della sua età" (xii).

La "favola boschereccia"—così desidera chiamare la sua operetta il Tasso—viene concepita per l'elegante ed aristocratica corte di Ferrara i cui membri la vedono per la prima volta rappresentata sullo sfondo dello stupendo isolotto di Belvedere nel 1573. È da notare che sebbene l'*Aminta* diventi istantaneamente il prototipo del nuovo genere, questo "portento," come piacque tanto definirla al Carducci, non provoca nessuna controversia o disputa fra i critici contemporanei. Va detto che la critica sull'*Aminta* non ha, ancor oggi, sottolineato in modo soddisfacente il fatto che l'opera tassesca costituisce un serio tentativo da parte del suo autore di voler formalizzare un nuovo genere drammatico. Ciò è possibilmente dovuto al fatto che nei suoi scritti teorici il Tasso non tratta la questione della tragicommedia pastorale e che i critici suoi contemporanei non hanno creduto opportuno sottoporre la favola ad una analisi completa. Nondimeno, è stato accuratamente osservato che benché Guarini fornisse molti dei principî teorici, fu in realtà la poesia del Tasso a dare vita al dramma pastorale in Italia (Herrick 128). Faremo notare che, al tempo della composizione dell'*Aminta*, il Tasso non sente il bisogno di fornire alcuna definizione dei principî critici dell'arte drammatica. Il sottotitolo stesso di "favola boschereccia" è alquanto ambiguo. L'*Aminta* è strutturata nella maniera della tragedia classica.

Il Tasso, in effetti, si fonda sull'autorevole validità della struttura drammatica della tragedia rinascimentale per dar vita ad una creazione artistica nuova e molto apprezzata dai suoi contemporanei. Da un punto di vista puramente esterno, si può osservare che il dramma è preceduto da un prologo, viene sviluppato nello spazio di cinque atti, ciascuno dei quali termina con le parole di un coro (che partecipa, inoltre, all'azione della favola) e si conclude con un epilogo. La regolarità esterna del dramma riflette una serrata struttura interna la quale, fra l'altro, manifesta la doverosa osservanza dell'aristotelica unità dell'azione. Cosciente dello spirito di un altro inestimabile principio aristotelico, il poeta estense adegua il linguaggio della sua

opera alla particolare natura dell'azione drammatica. Ma non è soltanto l'uso del linguaggio a rinsaldare l'unità strutturale dell'*Aminta*. Il poeta riesce ad effettuare un felice connubio di elementi puramente fantastici (come, ad esempio, la scena arcadica, l'uso di pastori e di ninfe, il satiro e simili convenzioni pastorali) con degli altri convenevoli alla rigorosa regola della verosimiglianza. Castelvetro, uno dei più autorevoli critici del tempo, è anche uno dei maggiori sostenitori di questo principio, e il Tasso conosce approfonditamente e rispetta il pensiero dell'illustre critico. Al livello pragmatico, le azioni di Silvia e di Aminta sono nella loro essenza più che probabili. Si può constatare che nell'*Aminta* la struttura classica della tragedia è utilizzata con successo per dar vita ad una creazione artistica che è essenzialmente rimossa dalla maniera, dallo spirito e dall'espressione che prevalgono nella tragedia. Come abbiamo accennato, i meriti dell'opera tassessa vengono immediatamente riconosciuti dai contemporanei. L'Ingegneri intona la sua categorica approvazione proclamando che l'*Aminta* è l'opera che finalmente conferma "questa terza specie di dramma, prima o non ricevuta o non apprezzata od almeno non posta nella guisa in uso che s'è fatto da allora in qua" (15).

Il Guarini dà inizio al suo *Pastor Fido* col preciso intento di voler non solo emulare ma persino sorpassare il suo leggendario contemporaneo. Nella "tragicommedia pastorale" del Guarini (è questo l'attributo specifico sul quale vuole insistere il poeta) la semplice trama tassessa diventa complessa e appesantita; di conseguenza la struttura drammatica comporta una maggiore elaborazione. L'astuto poeta alla Corte estense, muovendosi in un ambiente sentitamente post-tridentino e desideroso di legittimare ufficialmente il nuovo genere drammatico, arricchisce, come si è appena fatto notare, la sua opera di complesse trame e di barocchismi verbali che esasperano il buon senso classico dei suoi aristotelici rivali. I dibattiti polemici sul *Pastor Fido* hanno inizio subito dopo la sua stesura, ancora in forma manoscritta, nel 1585, si prolungheranno fino ai primi decenni del Seicento e, in effetti, molte di queste dispute avranno un impatto non indifferente sullo sviluppo della critica drammatica francese nei primi decenni di quel secolo. Lo scopo del Guarini è quello di incrementare la popolarità della tragicommedia pastorale utilizzando un'intricata struttura di molteplici azioni amorose (Amarilli-Mirtillo,

Dorinda-Silvio, Corisca-Mirtillo) insieme ad una gamma di elementi comici molto più scenicamente efficaci di quelli adoperati dal Tasso. Ma è anche utile sottolineare che, in questo suo procedimento, l'autore del *Pastor Fido* non si lascia certo trascinare da un eccesso di originalità. A questo proposito Louise George Clubb ha giustamente affermato:

Italian pastoral drama in the mass . . . is essentially a comic genre, as appears not only in the inherent happiness of the pastoral world . . . but also in the theoretical articulation of the pastoral attitudes. (48)²

La storia della querelle italiana sulla questione della tragicommedia pastorale è stata ampiamente documentata da quasi tutti gli studiosi del *Pastor Fido*. Allo scopo immediato di questa nostra nota sarà sufficiente ricordare soltanto alcuni degli scambi fra il Guarini e Giason De Nores il quale, da ortodosso aristotelico, non crede affatto nella possibilità di fusione fra tragedia e commedia. Guarini, al contrario, dichiara che l'arte poetica è sottoposta ad uno sviluppo costante, sottolineando così l'importanza della prassi nel precedere le regole ed i precetti che codificheranno un particolare genere letterario. Non è forse vero, fa notare argutamente il nostro poeta, che Aristotele stesso ha formulato le sue norme su esempi offertigli dalla prassi della letteratura greca? Il nuovo genere drammatico ha di già una propria identità artistica la cui natura è determinata da un abile adattamento di elementi tragici e comici i quali, aggiunge il nostro poeta, "verisimilmente possano star insieme" (224).³ Il De Nores insiste inoltre sulla subordinazione della poesia alla filosofia morale. Secondo questo critico, Aristotele autorizzerebbe soltanto quei generi che propongono una utilità etica o politica. La diatriba fra Guarini e De Nores costituisce, in effetti, un importantissimo capitolo della *querelle des Anciens et des Modernes* la quale sarà oltremodo significativa nei saloni letterari del Seicento francese. Diversi altri teorici e *hommes de théâtre* del tardo Rinascimento italiano prendono parte alla disputa mentre i "Moderni" asseriscono vigorosamente che è il gusto del tempo a legittimare la nascita e la costituzione della tragicommedia pastorale. Un patrocinatore dei nuovi orientamenti critici come l'Ingegneri sottolinea un principio di già sostenuto da altri critici: il fatto che il divertimento o il diletto del pubblico sia il fine da raggiungere. Da regista e coreografo, e con una ottima conoscenza delle necessità e considerazioni pratiche della scena, elementi che

a loro volta saranno anch'essi fondamentali per la formazione del teatro neoclassico francese, l'Ingegneri conclude che la tragicommedia pastorale rimane l'unico mezzo drammatico idoneo a captare e riverberare contemporaneamente mutamenti nel costume politico-culturale, nonché l'ampliamento delle forme letterarie (Weinberg, *A History II*: 1090-91). Facendo particolare attenzione ai principî di decoro e di verosimiglianza, il Guarini riesce, nel suo *Pastor Fido*, a fondere felicemente elementi comici e tragici in tal modo da procurare un alto grado di diletto per il suo pubblico. L'insistenza che il poeta pone, infatti, su questo aspetto non è che uno dei più cocenti preludi all'estetica barocca che si va materializzando in questo periodo. Il nostro drammaturgo è meticolosissimo nella elaborazione del suo linguaggio drammatico e, col preciso intento di far divertire il pubblico, egli armonizza il linguaggio con lo spirito del mondo pastorale. L'accurata scelta di questo particolare linguaggio, allo stesso tempo, provoca nell'opera del Guarini un eccesso di giochi retorici, di astute metafore, di pointes e di concettismi.⁴

L'enorme ed immediata popolarità riscossa dai due capolavori pastorali italiani in Francia è ben nota. In un ancor recente studio sulla *Bergerie* di Antoine de Montchréstien, Isida Cremona è dell'avviso che questo dramma, composto fra il 1597 e la fine del secolo, segni il punto di transizione fra le prime imitazioni francesi e le pastorali dell'epoca seguente le quali si ispirano a fonti più disparate (50).⁵ La pastorale rappresenta il maggiore sviluppo della letteratura drammatica nella nuova Francia di Henri IV; essa costituisce, inoltre, il mezzo più adeguato alla sperimentazione teatrale.⁶ Epperò un problema ancora da risolvere in modo esauriente nella storia letteraria del tardo Cinquecento francese riguarda la misura in cui i drammaturghi di quel periodo, e più precisamente degli ultimi due decenni del sedicesimo secolo, osservino principî critici elaborati in Francia. I teorici francesi dell'ultimo Cinquecento si occupano maggiormente e del linguaggio, il quale è ancora in fase di sviluppo, e del verso le cui regole e forme saranno poi legittimate da Malherbe. A chi si rivolgono drammaturghi quali il Montchréstien per trovare le formule teoriche da applicare alla stesura dei loro drammi pastorali? René Bray fornisce un'accurata risposta, anche se misera nei dettagli, quando afferma che nel tardo Cinquecento francese "... les maîtres de poétique que l'on cherche et que l'on ne trouve pas en France, on les

demande et on les trouve à l'étranger" (24).⁷ Occupandosi essenzialmente della questione della lingua e seguendo le orme del Du Bellay e del Ronsard in quanto all'ancor vivo esempio della "lustration," alcuni degli scritti teorici che vengono però alla luce poco prima della composizione della *Bergerie* offrono vari criteri pratici da applicare a particolari generi letterari. Ciò si evidenzia con Pierre Delaudun il quale, nella sua *Art poétique française* del 1597, esorta il drammaturgo all'imitazione degli aspetti più riusciti del prototipo di un dato genere. Altri consigli pratici abbondano e, benché non si menzionino fini utilitari, il teorico francese afferma che il fine della poesia è il diletto del pubblico (Weinberg, *Critical Prefaces* 38-41).⁸ Un'altra *Art poétique française*, di Vauquelin de la Fresnaye, pubblicata nel 1605 ma composta diversi anni prima della fine del secolo, è essenzialmente un'elaborazione dell'opera oraziana, ma in essa Vauquelin insiste sulla necessità di adeguare il linguaggio alla natura del genere—si adopera il termine "convenant"—e sul principio dell' *utile dulci*. Vauquelin si dichiara convinto che un dramma deve essere sviluppato non secondo principi di struttura interna ma secondo un certo numero di convenzioni e di precedenti storici in quel particolare genere drammatico (Weinberg, *Critical Prefaces* 51). Non crediamo sia del tutto inutile soffermarsi, come sembra opinare la critica letteraria sul Montchrétien, sulla familiarità o meno che il misterioso tragediografo e avventuriero francese abbia potuto avere con tali precetti teorici o, in una opzione favorevole, quale influenza essi abbiano potuto esercitare sulla composizione della sua *Bergerie*. Una attenta ed approfondita lettura dell'opera pastorale francese ci fa comunque intravedere la maniera in cui il Montchrétien riesce a mettere in pratica i pochi suggerimenti appena accennati. Il drammaturgo francese non esita minimamente, ad esempio, a fare ampio uso dei migliori modelli di tragicommedia pastorale nel restare fedele agli schemi stilistici e strutturali dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*. Egli adopera un linguaggio interamente adeguato, o "convenant," al genere pastorale drammatico e mette in atto una vasta gamma di convenzioni ed elementi tradizionali del mondo arcadico.⁹ Il vago e generico titolo dell'opera sembra tradire una sorta di insicurezza da parte del drammaturgo nella identificazione di un genere per il quale manca ancora una precisa base teorica in Francia. D'altronde, le teorie del Guarini, nonché i vari principi sostenuti nel corso delle

dispute italiane sulla tragicommedia pastorale, non sembrano aver influenzato in modo significativo i teorici e i drammaturghi francesi fino ai primi decenni del Seicento. La mancanza in Francia di una autorevole teoria drammatica, sistematicamente studiata ed elaborata, è la causa primaria delle ovvie deficienze di carattere strutturale all'interno della *Bergerie*. Inevitabilmente, la struttura interna del dramma viene indebolita in modo considerevole anche dal fatto che Montchréstien sembra ossessionato (come se dovesse seguire tutti i precetti del Vauquelin *ad litteram*) a sviluppare la trama basandosi su una vera e propria sequenza di memorabili convenzioni e topoi pastorali. Va peraltro osservato che le maggiori convenzioni ed i maggiori luoghi comuni del mondo arcadico italiano e, in modo particolare, di quello ferrarese come, ad esempio, Amore in abito pastorale, il Satiro, e la "bell'età dell'oro" vengono trasportati sulla scena francese quasi esclusivamente per dar concretezza a precise esigenze di movimento e di vivacità rappresentative. In altre parole, mentre sulla scena italiana tali convenzioni pastorali comportano una determinata e determinante funzione in rapporto allo svolgimento della trama, in Francia si assiste spesso ad una elaborazione autonoma di esse, ad un loro disimpegno dalla struttura interna dell'opera. È ciò che accade, in larga misura, anche nella *Bergerie* del Montchréstien, la quale, per la verità, deve sostenere non una ma ben quattro trame (una serie di egloghe drammatiche scenicamente autonome). Nei protagonisti del dramma (Fortunian-Dorine), se così ci è lecito definirli, dato che essi interessano e si muovono esclusivamente nello spazio scenico-drammatico della loro particolare egloga, si rispecchia tuttavia un lieto affiatamento fra linguaggio lirico di stampo tassesco (Aminta-Silvia) ed elaborazione drammatica modellata sul Guarini (Mirtillo-Amarilli). Montchréstien, motivato dal nuovo ottimismo politico francese alla fine del secolo, ripropone le strutture e gli schemi pastorali dei due geniali scrittori italiani. Ma al di là di qualche felice fusione fra linguaggio altamente lirico e psicologia drammatica, l'opera francese si esprime soltanto nei limiti del ritmo scenico e nella riproduzione prettamente teatrale di topoi e microstrutture, non essendo essa sostenuta dalle fonti critiche che hanno invece caratterizzato la produzione drammatica del tardo Cinquecento italiano.

NOTE

- 1 Il critico americano constata inoltre che un dramma il quale "... is highly romantic in nature, carrying throughout an unrelieved air of tragedy, only to end happily, is a tragicomedy" (96).
- 2 La Clubb insiste, giustamente, sugli svariati esperimenti post-tassiani che non poterono non incidere sulla elaborazione del *Pastor Fido*.
- 3 Aggiunge il nostro teorico: "... perciocché dall'una prende le persone grandi e non l'azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e soprattutto l'ordine comico. . . . Le quali parti, in questa guisa corrette, possono stare insieme in una favola sola, quand'elle massimamente sono condite col lor decoro e con le qualità del costume che lor convengono" (231).
- 4 Si tratta in effetti dello "stile mediocre" e, come ci fa osservare il Perella, *Lingua e struttura* 23, "la natura lirica di questo linguaggio non è estranea al contenuto del *Pastor Fido*." Sull'elaborazione dello stile e del linguaggio nell'opera guariniana, si veda anche Battaglin 291-353.
- 5 "Pourtant—afferma inoltre la Cremona—par ses thèmes, son esprit et son langage, la *Bergerie* est encore essentiellement tributaire de l'*Aminta*." Herrick 143, sostiene che in seguito al successo francese delle due opere italiane, "... the simple, incoherent plots of earlier French pastoral drama became better organized, more complex, and the French pastoral drama acquired the characteristics of tragicomedy."
- 6 Sui dati statistici della sperimentazione teatrale del nuovo genere drammatico pastorale e significativo lo studio di Dabney 449.
- 7 Aggiunge il noto critico Lancaster I: 27: "there is little evidence to show that writers of the period reflected deeply upon their art . . ." sottolineando che molti scrittori si rifanno o ad altri drammaturghi francesi o, molto più probabilmente, agli autori italiani in quel particolare genere.
- 8 Cfr. Weinberg *Critical Prefaces* 38-41. Lo stesso Delaudun, nella composizione della sua *bergerie*, ha voluto procedere, ci confessa, imitando "... un docte et gentil esprit." Ci viene, fra l'altro, anche fatto notare che è bene che la *bergerie* contenga "un sens moral."
- 9 Alternandosi felicemente fra il verso e la prosa, Marsan 221, sottolinea la natura lirica di questa stupenda prosa. Montchrétien, ancora una volta nelle parole del critico francese "prend son bien où il le trouve et il le trouve partout" (233). E subito aggiunge: "Les personnages semblent avoir vécu dans l'intimité des héros de Guarini, du Tasse. . . ."

OPERE CONSULTATE

- BATTAGLIN, D. "Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del *Pastor Fido*." *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*. Padova: Liviana, 1970.
- BRAY, R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet, 1951.
- CLUBB, G. L. "The Making of the Pastoral Play: Some Italian Experiments between 1573 and 1590." *Italian Criticism and Theatre: from Petrarch to Pirandello*. Ed. J. A. Molinaro. Toronto: U of Toronto P, 1973.
- CREMONA, I. *L'influence de l' "Aminta" sur la pastorale dramatique française*. Paris: Vrin, 1977.
- DABNEY, L. E. *French Dramatic Literature in the Reign of Henri IV*. Austin: University Cooperative Society, 1952.
- DALLA VALLE, D. *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal "Pastor Fido" al dramma pastorale francese*. Ravenna: Longo, 1973.
- FASSÒ, L. *Teatro del Seicento*. Milano: Ricciardi, 1956.
- GREGG, W. W. *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. New York: Russel & Russel, 1959.
- GUARINI, G. *Il Pastor Fido e il Compendio della poesia tragicomica*. Ed. G. Brognolino. Bari: Laterza, 1914.
- HERRICK, M. T. *Tragicomedy, its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana: U of Illinois P, 1955.
- INGEGNERI, A. "Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche." *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*. Ed. F. Marotti, Milano: Feltrinelli, 1974: 15-16.
- LANCASTER, H. C. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Vol. 1. Baltimore: The Johns Hopkins U P, 1929.
- LAZARD, M. *Le théâtre en France au XVIème siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- MARSAN, J. *La pastorale dramatique en France à la fin du XVIème et au commencement du XVIIIème siècle*. Paris: Hachette, 1905.
- ORR, D. *Italian Renaissance in England before 1625*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1970.
- PERELLA, N. J. *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*. Firenze: Olschki, 1973.
- WEINBERG, B. *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Evanston: Northwestern U P, 1950.
- . *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vols. Chicago: U of Chicago P, 1961.

Provençalism vs Petrarchism: Notes on the Neapolitan Development of the Lyric Genre in the Renaissance. The Case of Cariteo and Serafino Ciminelli

It is not uncommon in the study of literature, especially at the end of a research project, when one is called to summarize the most meaningful elements of the field investigated, to realize that the conclusions resemble other conclusions and that the map of the territory just explored has contours very similar to those of other maps drawn in the past. The end of a research project then, may become the beginning of the next one, involving a comparison between the two "maps" presenting close affinities. A new project of this kind promises to reveal more on the essence of the cultural phenomena of the original study; specifically, it promises to reveal what critics often refer to as "roots" and "sources." To the philologist nothing seems to be more precious than such findings, and this is why the comparison for him may become a search for precise correspondences in terms of themes, language and style. But there is at least another type of critic, more adventurous, who is interested in "roots" and "sources"; he is not out to prove anything, he doesn't indulge in technical analysis, he doesn't look for proofs; instead, he looks for affinities in the cartaceous world of human imagination in order to recognize the brotherhood of writers living centuries away but still attached to the same archetypal structures, may they be stories (*fabulae*), symbols or literary genres. The ultimate object of these critics is to understand the literary experience as an expression of a world which is in fact a whole organism unified by the same dreams and desires. One such critic, and probably the best, is Northrop Frye. I owe to his wholistic vision of literature the confidence to write the present paper, which would have otherwise presented unsurmountable problems and scattered conclusions as a piece of historical and

philological criticism.

A research project that I completed recently regarded the development of lyric poetry in the early 17th century. To the majority of critics this particular period, traditionally defined as "The Age of Marino," was identified by its insistence upon a somewhat exaggerated search for the new and the marvellous. Marino's most quoted line "È del poeta il fin la meraviglia,"¹ echoed by Chiabrera's intention to "cercar, come Colombo, nove vie o affogare" (xxvi) has been seen as the emblem of Seicento's poetry. But an old and forgotten study by Alessandro d'Ancona has clearly shown that precise correspondences with this "new poetry" can be found in the courtly literature of the late 15th century, especially in the Neapolitan environment (151-237). And from here, then, to the songs of the Provençal troubadours, the link is pretty clear and documented. I intend to explore these affinities bringing to light some aspects of the lyric development in the Renaissance.

After this prosaic preamble on the critical approach I favour and on the object of my paper, I would like to state the path I will follow in the next pages and the conclusions it will lead to. I will discuss some key elements of Provençal poetry as they reappear in the Neapolitan lyric production of the 15th century (the Aragonese period). I will also compare the mentioned elements of the lyric poetry of *Quattrocento* with some strikingly corresponding features of early *Seicento* poetry. The focal points of reference for the lyric poet in the late XV century, at least in the Neapolitan milieu, seemed to have been Provençalism on the one side and Petrarchism on the other.² Are these categories only historical categories? Are they something that pertains only to that particular period in the development of Italian literature? I think that they represent two more complex and far reaching structural moments in the continuous flow of ideas and ideals. Petrarchism, I maintain, may be seen as representing the established form—or truth, when espoused to Neoplatonism—or also the "classical" point of reference for a cold and artificial poetry, abstract from reality and based on direct imitation; whereas Provençalism could be considered the emblem of that tendency to move towards a visceral and immediate expression of feelings, and towards a poetry that favours the "realistic" representation of sensual and sexual desires.

* * * * *

There are at least four well recognizable elements of Provençal origin in the Neapolitan lyric poetry of the XV century: 1. Realism of representation bordering on open sensuality; 2. Lack of organization and narrativity in the structure of the collections of poems (*canzonieri*); 3. Musical accompaniment of the lyrics by a lute or any other string instrument of the time; 4. An extraordinary abundance of paralogism, plays on words, alliterations, paronomasias and other typical rhetorical figures of Baroque literature.

It is with Cariteo that the link between vernacular lyric poetry and Provençal literature appears evident and revealing. One must notice, first of all, that the addressees of his very numerous lyrics were in fact the "cortigiani" of the Aragonese circle in the late years of the 15th century in Naples. An important difference with Petrarch's *Canzoniere* comes immediately to mind: unlike Petrarch who is always himself, behind the first person singular of his *rime*, with his abstract thinking about love, death, time and glory, Cariteo's "I" is in fact a "We," a subject representing the people who share certain beliefs and who participate in the same erudite, elegant and very gregarious lifestyle. Important as this element may be, it is in fact a characteristic of the entire Petrarchism, in the broadest sense, and it does not appear to be very useful in the particular analysis of the Neapolitan poets. We shall turn then, again, to the four elements listed above, but not without mentioning that Cariteo's Petrarchism was essentially and consciously a matter of language and style,³ and not a matter of substance as it was meant to become with Pietro Bembo.⁴

The subject of Cariteo's *canzoniere* is his declared love for a lady by the name of Luna, an unusual name which is clearly a señal: a first sure sign of Provençalism in the poet.⁵ The occasion for each lyric was the *cortese conversazione* at the court of Ferrante and of his successors where Cariteo was an important dignitary (Pèrcopo xv-lvii). Pèrcopo repeatedly insists on the wide distance separating the poet from Petrarch. One of the key elements of differentiation is a new humanization of the woman inspiring Cariteo's lines:

La sua donna ha, oltre quella sua natural freddezza, quel senso pratico e un certo scetticismo,—cosí proprio e comune a tutte le donne!—il quale

le fa prendere in gioco tutte le smanie dell'adoratore platonico: una volta, anzi, essa gli dice chiaro e tondo di non credergli affatto. Ella non può, non sa immaginare un amore così disinteressato: chi dice d'amar tanto una donna, ha qualche fine, qualche scopo da raggiungere. (lxvii)

And there is no doubt on what the final objective of the poet would be. Here is what he says in a "commiato" to his song:

Canzone, ormai ti tace,
Poi che non trova pace—l'alma trista

—————
Vàtene in quel beato—e casto lecto,
Basa il candido pecto—e le mammelle,
Et l'altre parte belle,—ove Cupido
Sòl albergar, come nel proprio nido! (429)

These things, of course, can only happen in a dream; and in fact the erotic dream (which will become a common stock situation in the *canzonieri* of the 17th century), often is recalled to allow for a contemplation of the physical beauty of the unreachable woman:

"Candido sonno"

. . . Per tua mercé dormendo contemplai
Quella beltade e quel soave ascoso
Candor, che nel mio cor sempre reluce.
Vidi quel che non spero veder mai;
Ringratio te, che fusti piú pietoso,
Che quella mia celeste e alma luce. (16-17)

But the poet cannot live forever with such a continuous sense of frustration, and at times he explodes in an open manifestation of sheer misogyny: the woman is repeatedly called "donna crudele," "fera, ingrata e dura;" the poet even promises to destroy love, which is destroying him, in this remarkable *strambotto*:

Vivano gli amanti in lieta sorte
Ch'io stutarò, morendo, il foco ardente;
L'ultimo mal bisogna ch'io supporte,
Per troppo amore ad chi d'amor non sente;
Ma, nanzi il mio morir, gridando forte,
Io sfogarò la doglia tra la gente;
Maledicendo ad chi mi dié la morte,
Ad tal che li sia pena eternalmente! (442-443)

Another aspect of Cariteo's collection of *rime* that clearly reveals its non-Petrarchan, but Provençal nature is the arrangement of the

lyrics which does not follow an all-encompassing general design. In Petrarch we have the *rime in vita* followed by the *rime in morte* ending with the *Preghiera alla Vergine*, the point of arrival of a long journey recalling Dante's itinerary. But we have nothing of this kind in Cariteo *Rime*, where there is instead a close affinity with the loose organization of lyrics of the scanty troubadours' collections. In Cariteo's *canzoniere* there is neither a beginning, nor a middle nor an end: the poetic situations are independent from one another (or from one thematic group of lyrics to another). Every piece seems to be folded onto itself, presenting a meditation on a topic without possibility of developments. That which comes to mind, in this regard, is the wonderful and famous couplet of Guillaume IX d'Aquitaine:

Totz lo joys del mon es nostre,
dompna, s'amduy nos amam. . . . (*Cento liriche provenzali* 4)

This self-centered perspective, which I see as an effect of the self-imposed lack of continuity of narration, is therefore also expressed in the single poems. It often corresponds here to the sharp focusing of a situation and to its analysis resulting in a pure paralogism. There is a block, in other words, which is not resolved in an all-encompassing Neoplatonic dream of perfection, but in a "concettoso, ghiribizzoso e luccicante" (D'Ancona 186) argumentation about the cruelty of love and about the disastrous effects of the "innamoramento," in the lover as well as in the loved one. This is a feature that will reappear in identical form in the lyrics of the XVII century. The following sonnet by Cariteo, in fact,

Voi, Donna, & io per segni manifesti
Andremo insieme a l'infernal tormento,
Voi per orgoglio, io per troppo ardimento,
Ché vagheggiare osai cose celesti;
Ma perché gli occhi miei vi son molesti,
Voi più martiri havrete, io più contento,
Ch' altra che veder voi gloria non sento,
Tal, ch' un sol lieto fia fra tanti mesti.
Ch' essendo voi presente a gli occhi miei,
Vedrò nel mezzo inferno un Paradiso,
Che 'n pregio non minor che 'l cielo havrei.
Et, sì dal vostro sol non son diviso,
Non potran dar mi pena i spirti rei:
Chi mi vuol tormentar, mi chiuda il viso! (122)

pleased so much Marino, that he re-wrote it:

Donna, siam rei di morte. Errasti, errai,
 Di perdon non son degni i nostri errori:
 Tu, ch' avventasti in me sí fieri ardori,
 Io, che le fiamme a sí bel sol furai.

Io, ch' una fera rigida adorai,
 Tu, che fosti sord' aspe a' miei dolori,
 Tu, nell'ira ostinata, io negli amori,
 Tu pur troppo sdegnasti, io troppo amai.

Or la pena laggiú nel cieco averno
 Pari al fallo ci aspetta. Arderà poi
 Chi visse in foco, in vivo foco eterno.

Quivi, s'Amor fia giusto, ambeduo noi
 A l'inferno dannati, avrem l'inferno
 Tu nel mio core, ed io negli occhi tuoi.⁶

From the lack of a unifying structure, a common feature in Provençal collections, to the artificial and paralogic style, the link is direct and obvious; the absence of a design leads to an inner development of the poem, where we see new structures of words ("foco," "infernò") becoming prominent over old patterns of meanings (love, damnation).

On the last point of my analysis, regarding the musical accompaniment to the lyrics, I can only point to Percopo's findings:

Chariteo, oltre a conoscere bene l'arte del canto, era anche compositore di musica, come Serafino Aquilano ed altri rimatori della fine del quattrocento. (ccci)

In conclusion, Alessandro D'Ancona's following comment on the poetry of Cariteo (born in Barcellona and transplanted in Naples where he thrived at the Aragonese Court), remains of fundamental importance notwithstanding its outdated aesthetic pronouncements:

... La Catalogna era divenuta l'ultimo rifugio della gaja scienza e de' certami floreali: e l'aura che veniva d'Italia si mescolava con quella che spirava dalla Provenza, facendo una temperie molle, tiepida e come di stufa, atta ad educare soltanto fiori di mera apparenza, e frutti senza sapori, ma leggiadri all'occhio. Gli ultimi esempj della forma provenzale artificiosissima, congiunti colle imitazioni petrarchesche, generarono una poesia, cui il genio particolare del paese comunicava un certo che di tumido e di pettoruto. È un *gongorismo* anticipato, che il Cariteo venendo in Italia esagerò, anticipando fra noi le svenevolezzae del *marinismo*. (189)

The Provençal roots of Cariteo, then, appear to be well established,

especially when we consider yet another element, of historical importance, of his poetic life. It is a well documented fact that Cariteo was in possession of a *Libro dei poeti limosini*, a comprehensive anthology of Provençal literature (Pèrcopo ccxviii–ccxxvii and Debenedetti 23–24, 215–16). Apparently the poet translated amply from it and was particularly fond of the lyrics of Folquet de Marseilla, famous for his artificial and elaborate style.

In considering the intrinsic value of the poetry of Serafino Aquilano, the other important exponent of what I referred to as Neapolitan Provençalism, one has to take into account that still very varied is the opinion of the critics on the literary value of his work. Mario Menghini, whose 19th century edition of Serafino's sonnets is still a necessary point of reference, maintained that the poet was definitely more inspired and talented than most of his contemporaries including Cariteo; Giovanni Getto, on the other end, in a 1946 article, shows exactly the opposite view. (Menghini viii-ix, Getto 56-57). More recently we have witnessed a renewal of interest for Serafino's work; the most important contributions have come from Barbara Bauer-Formiconi, author of a study including an edition of the *strambotti*, and especially from Antonio Rossi, who has produced the most accurate and researched study on the poet and is presently preparing a complete edition of his works. Whatever the position of the critics may be, the association of Serafino with Cariteo appears to be a solid one with the points of contact being the four elements I described above in illustrating the case of Cariteo's Provençalism.

Just as I have said for Cariteo, Serafino's debt to Petrarch's language and style is an obvious one. But if we look at the development of the poetic situations in Petrarch and Serafino we see that the two poets could not be farther apart. Let's consider, again, the fundamental concepts of Petrarch: love, death, time and glory; in Serafino they lose much of their importance until they become only verbal expressions and are manipulated in a never-ending, paralogistic game; love does not surrender to death, time is never seen as the power that conquers death, and glory is only pursued for its immediate effects; it is, in fact, only fame among his contemporaries that Serafino is interested in. And a great fame he obtained among all the writers of his time; it is to them that we owe the preservation of the poet's works, which he never cared to publish during his life.

In reviewing now Serafino's position in regard to the four Provençal elements of poetics already noted in Cariteo, I would recall, first of all, that sensuality and realism of representation are the most evident traits of his style. To be sure, his biographical data themselves are very revealing in this regard; he was a real troubador, a famous composer and performer welcomed in every Italian court of the time. There is a certain anxiety in his never-ending pilgrimage from court to court, from woman to woman, that has never been taken too seriously by his critics. It is only by associating him with the Provençal troubadours, with their "psychotic" concern over *merces*, *ioi* and *deport*, that we may get a glimpse of his final artistic objective. And therefore, when we realize with D'Ancona—who elaborates facetiously on the facts reported by Vincenzo Calmeta—that

Non ebbe in suoi poemi alcuno particolare amore per oggetto, perché in ogni loco dove si trovava, faceva più presto innamoramento, che pigliar casa a pigione. (D'Ancona 172, Calmeta 1-32)

it is obviously the serious anxiety camouflaged under the frivolous activity that we have to study in order to understand the nature of Serafino's character.

The continuous lack of satisfaction anguishes the poet who, for this reason, very often alternates hyperbolic praises of *madonna* with harsh comments on her cruelty. What is important to realize here is that the satisfaction sought by the poet is not simply the return of his love; we have, in fact, some situations in which *madonna* surrenders her body and soul, yet the poet refuses to sing the "joy" of his "paradise." In sonnet number 57 (in Menghini's enumeration) he observes that he will not praise *madonna* who has returned his love, because he loves her too much and is afraid that Fortune, "Fortuna [che] al ben sempre minaccia," could threaten his happiness (Ciminelli 95); in the subsequent sonnet, he invites *madonna* to enjoy his love by remembering the good times spent together, "Ch'altra dolcezza al cor, donna, non sente / Che recordarsi de' diletta assai." It is interesting to note that in both compositions the poet uses the word *infermo* (ill) referring to himself, and he also talks of *medicar* (to cure) in order to signify that his condition of lover is in fact a disease. The cure, we see, is all in the exercise of the imagination of the poet who describes various effects of his "unfulfillable" desires.

This is the reason why, when *madonna* returns his love, he promptly establishes a barrier that allows him to love her from a distance. The poetic situation is perfectly Provençal in nature: Folquet de Marseilla, echoing Bernart de Ventadorn, wrote that he lived well only when the anguish and pain of love killed him.⁷ The powerful and famous oxymoron was amply used by Serafino, who once wrote, "io vivo morto" (Ciminelli 99) and became a common expression in the lyric poetry of the 17th century of which one of the most famous example is perhaps the following by Marino in his "Canzone dei baci": "... l'anima amica ... / baciando l'altra ch'a baciare la 'nvita, / alfin ne more, e quel morir è vita" (27-28). Just like Cariteo, then, Serafino too has the tendency to write about his dreams, and it is exactly because the dream allows him to be close to "*madonna*" and yet sets her at a certain distance with the awakening:

Quella che suol da me lontano starse
È qui venuta in sogno a consolarmi,

E quando in lei piacer pareva pigliarmi,
Io strinsi el vento, e lei col sonno sparse. (Ciminelli 98)

The particular "illness" of the poet, we soon realize, dictates that both proximity and distance be necessary, and this is the reason for which recurring themes such as the gloves of *madonna*, her ring, her books and even her little dog, become very important centres of reference for the poet. He approaches these items as reflections of the final, but necessarily unreachable, object of his desire. The screen of inanimate objects, however, does not limit, but rather enhances the realism of representation: we have a "ring," for instance (one of the most common themes in Serafino's lyrics), that having been so long in the hands of *madonna* has touched her all over "... ognor toccavi lei per ogne lato" (91) and has also been in her mouth, when used to seal letters (92). The realism of Serafino, then, is always to be found in a description of something remembered (when referred to the past) or dreamed of and desired (when referred to the future); it is never a realism of the "here and now." This type of representation obviously locks the time of the narration and leads to a very limited possibility of development of the poetic situations. A first immediate consequence of such fixed-focus imagery is the impossibility of aligning the poet's *rime* with a logical design of, say, "innamoramento," "amore" and "morte," or any other progressive

structure.

Had Serafino lived into the first decades of the new century, dominated by the rigidly structured Petrarchism of Bembo, he probably could have tried to give a certain order to his collection of lyrics as, in fact, Cariteo did;⁸ but I think it would have resulted in an awkward operation. As his editors, in early *Cinquecento* soon found out, the only possible criteria of organization of Serafino's *rime* in a book could be the generic distinction of forms (*sonetti, strambotti, egloghe, capitoli* etc.) and the aggregation of the most recurring themes, such as *l'anello, il libretto, l'uccellino, il cagnolino* etc. (Rossi 11-24). It is without surprise, then, that one comes to realize that when the Neoplatonic ideals of love—which had become predominant in the Petrarchism of the *Cinquecento*—were questioned by a renewal of poetic interest for realism and sensuality,⁹ the new *canzonieri* are arranged by genres and themes, as we can see in the pioneering and most important lyric collection of the Baroque age, the *Lira*, by Giovan Battista Marino.¹⁰ From realism of representation, and from lack of narrative development of the poetic situation, to the artificial and affected style, the link is very obvious, as we have already seen discussing Cariteo. The poetic situations are repeated over and over again with no other development than an internal, linguistic one. To put it in the simplest terms, the facts remain the same but the words change; and the changing of the words imply a continuous experimentation with new and unusual connotations of old and trite metaphors.

Serafino's musical talent, as it was incorporated into his lyrical production, remains now to be discussed. Angelo Colocci, his enlightened apologist, had this to say to the early critics who tried to turn the poet's singing into a limitation of his talent:

Diranno che la pronuntia li dava gratia; confessaremo in questo haver superato se stesso. Li concedono el proferir singulare, ma che cercava concordar le parole al leuto per più imprimerle nello animo delle genti & per hor infiammar hora remectere, come Gracco ne' senati la sua lyra adaptava. Dico che . . . el Seraphin per haver dato modo & da imprimere e da exprimere in *rime* le passione d'amore, più ch'alcun altro mai per adietro sarà da esser celebrato. (Colocci 27)

There are several considerations possible regarding the fusion of sound and meaning in the poetic word; I shall insist only on the less

technical and most unequivocal one. The "singing" of Serafino's poems, as Colocci puts it, is functional in capturing the attention of the listeners. We sense, then, the presence of an audience that shares the poet's insights and feelings in his performances; such an audience was that of the courts of course, where love and poetry were discussed, cultivated and, through the poet, represented in the variety of their manifestations. It is this openness of communications in the *hortus conclusus* of the court that, I submit, associates Serafino's poetry to that of the troubadours. Just like his Provençal predecessors, in fact, Serafino would sing *madonna's* praise, ask for a reward, "adimandar mercede" (54), for his service, "servitù" (41), but never mention her name in front of his audience, "a dir suo nome a me non lice" (63). Elements of this kind do not exist in Petrarch where, notwithstanding the initial address dictated by the lyric convention, "Voi ch'ascoltate in *rime* sparse il suono," it is to a public of readers rather than listeners that the poet refers.

Perhaps G. B. Marino, so similar in poetic character to Cariteo and Serafino, didn't even suspect that in his *Lira* the spirit of the troubadours was finding new life again, but in the recurring cycles of history the pattern of the *Poesia cortigiana* in the early XVII century had reappeared more enticing than ever. The small Renaissance courts had disappeared, but the poetic seeds had found fertile ground in the newly funded academies and in the numerous circles of dignitaries around clerical or civil authorities.

University of Toronto

NOTES

- 1 See the famous 33rd "fischiata," reprinted in all anthologies of Seicento poetry. A critical edition of all Marino's farciful poems is still lacking, but the original texts have already been re-established by Vassalli.
- 2 The particular meaning I attribute to these terms is explained later in the article. It should be remembered, however, that the most influential book on love and poetry of the Renaissance, Pietro Bembo's *Asolani*, was published only in 1505, which means that the Petrarchism of the late *Quattrocento* is considerably less dogmatic in its language and themes than that of the next century.
- 3 Cariteo's Petrarchism, as the editor of his *Rime* observed, aimed mainly at the reproduction of the elaborate and artificial aspects of Petrarch's style: "Il Petrarca—dice De Sanctis—non sempre scrive sotto l'impeto del sentimento . . . In questi momenti poco felici . . . si abbandona a ragionamenti, che talora

- volgono in sottigliezza o in sofisticherie Or il nostro non fece altro che calcar un po' la mano E se il Petrarca scherza spesso col nome di Laura, il nostro non poche volte fa lo stesso con quello di Luna" (Pèrcopo cx-cxi).
- 4 See Baldacci 49-79. On the same point Ferroni writes, ". . . l'esigenza di un codice sicuro . . . di uno schema morale ed umano composto ed atteggiato, trova nel modello petrarchesco (nella lettura fatta dal Bembo e dopo il Bembo) la sua integrale soddisfazione, la sua fonte inesauribile" (14-15).
- 5 Pèrcopo reviews and discards several hypotheses regarding the mysterious lady sung by Cariteo. He maintains that it is practically impossible to identify her. He is convinced, however, that she was a young Neapolitan of noble birth.
- 6 The same theme and the same poetic situation appear also in Francesco de Lemene and Eustachio Manfredi, The compositions are compared to Cariteo's original sonnet by D'Ancona (187).
- 7 See the lyric "Tant m'abellis l'amoros pessamen" [I like so much the pain of love], in *Cento liriche provenzali* 151.
- 8 See Pèrcopo's lix-lxii. For a detailed analysis of the differences between the two separate editions of Cariteo's *Rime* (1506, 1509), see Fenzi's study.
- 9 In the XVII century we find a complete reversal of Neoplatonic love, as it appears clearly in this significant sonnet by Scipione Errico. It is titled "Contra l'amor platonico":

Baciami, o Clori, e fa' ch'io goda a pieno
tua leggiadra beltà, tuoi pregi tanti,
e de le grazie tue nel prato ameno
fa' che appaghi a mia voglia i sensi erranti.

Fa' che nel molle tuo nettareo seno
gli spirti appaghi languidi e tremanti,
e con l'opre da noi schemiti sieno
quei che dan legge ai desiosi amanti.

Non vuol filosofia de l'amar l'arte,
perché fanciullo Amor non ha costume
molto internarsi ne le dotte carte.

Ceda al tatto la vista, al labro il lume;
il guatar, l'affissar vada in disparte,
perché tocca e non mira il cieco nume.

I cite from Ferrero's anthology (788).

- 10 The "rustico ma nuovo ordine," which Marino announces in the introduction to his 1602 *canzoniere* is, in fact, this type of internal organization of lyrics. (*Rime* 2).

WORKS CITED

- BALDACCI, Luigi. "Il Petrarca specchio di vita," *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Padova: Liviana, 1974.
- BAUER-FORMICONI, Barbara. *Die trambotti des Serafinò dall'Aquila*. Mun-

- chen: Wilhelm Fink Verlag, 1967.
- CALMETA, Vincenzo. "Vita del facondo poeta vulgare Seraphino Aquilano per Vincentio Calmeta composta." *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*. By Serafino Ciminelli. 1-22.
- CARITEO [Benedetto Gareth]. *Rime*. Ed. Erasmo Pèrcopo. 2 vols. Napoli: Accademia delle Scienze, 1892.
- CAVALIERE, Alfredo, Ed. *Cento liriche provenzali*. Bologna: Zanichelli, 1938.
- CHIABRERA, Gabriello. "Vita di Gabriello Chiabrera Savonese, da lui medesimo scritta." *Delle opere di Gabriello Chiabrera*. Vol. 1. Venezia: Stamperia Baglioni, 1805.
- CIMINELLI, Serafino [Serafino Ciminelli Aquilano]. *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*. Ed. Mario Menghini. Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua, 1894.
- COLOCCI, Angelo. "Apologia di Angelo Colotio nell'opere di Seraphino." *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*. By Serafino Ciminelli. 23-32.
- D'ANCONA, Alessandro. "Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV." *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*. Milano: Treves, 1805.
- DEBENEDETTI, Santorre. *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*. Torino: Loescher, 1911.
- FENZI, Enrico. "La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell' *Endimione*." *Studi di filologia e letteratura* 1 (1970): 9-83.
- FERRERO, Giuseppe Guido, ed. *Marino e i marinisti*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1954.
- FERRONI, Giulio, and Amedeo Quondam. *La "locuzione artificiosa." Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*. Roma: Bulzoni, 1973.
- GETTO, Giovanni. "Sulla poesia del Cariteo." *Giornale storico della letteratura italiana* 123 (1946): 53-68.
- GUARDIANI, Francesco. "Marinismo e manierismo nella lirica del primo Seicento." The article is due to appear in *Critica letteraria* 16 (1987).
- MARINO, Giovan Battista. *Rime*. 2nd part. Venezia: Ciotti, 1602.
- MENGhini, Mario. "Prefazione." *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*. By Serafino Ciminelli. vi-cxviii.
- PÈRCOPO, Erasmo. "Introduzione." *Rime*. By Cariteo. Napoli: Accademia delle Scienze, 1892. xi-cccc.
- ROSSI, Antonio. "Edizioni poco note delle rime di Serafino Ciminelli." *Studi e problemi di critica testuale* 32 (1986): 31-56.
- . *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*. Brescia: Morcelliana, 1980.
- VASSALLI, Antonio. "Studio sulle opere burlesche di Giovan Battista Marino." Diss. University of Fribourg (Switzerland), 1975.

Svevo: la coscienza della lontananza

Massimo Rizzante

1. Narrare opus est

Il destino di un ebreo che si avverta scrittore è quello di narrare. Potremmo dire, interpretando Buber, che anche narrare è un incontro e un guardare che cosa veramente sta di fronte, un *sein wahres Gegenüber*. Il nostro essere nella realtà dovrebbe, secondo Buber, essere vissuto in termini di Io-Tu e non più di Io-Esso. Ovvero, la riduzione soggettivistica della realtà, che secondo la tradizione filosofica occidentale può nascere solo dopo che, attraverso un processo di astrazione intellettuale, si è costituito l'oggetto su cui indagare, troverebbe la sua reale possibilità e quindi verità solo quando il soggetto entrasse con il mondo in un rapporto dialogante, l'Io-Tu appunto. L'impossibilità di delimitare il nostro io rappresentato rende la nostra esperienza spezzata, con Benjamin nello stato della povertà.

Narrare, per chi lo senta come destino, sarà allora tentare una circolarità d'esperienza che è anche esistenziale complementarietà del nostro essere con il mondo. Fare in modo che l'esperienza del narrare non resti 'solo' letteratura, è la necessità a cui lo scrittore ebreo deve sottostare, pena la perdita della sua differenza, che è sì ancestrale struttura psichica della rassegnazione, ma soprattutto sguardo 'illimitato' sul mondo, cognizione religiosa delle cose.

La differenza che lo scrittore Svevo vive come scrittore ebreo si farà, nelle sue pagine, segreta, perché inconciliabile con un presente che sente lontano da essa e che lo porterà alla dissimulazione, o meglio alla rappresentazione di una dissimulazione: il personaggio inetto. Svevo riconosce la sua lontananza da quella tradizione ebraica di un narrare come esperienza comune e affettiva, propria di quell'ebraismo chassidico d'oriente non pervenuto a nessuna assimilazione storica con la società occidentale, e dove il modello della conoscenza e per la conoscenza è il dialogo e la preghiera; ma egli non rinuncerà a sperimentare un personaggio che nella sua inadeguatezza al vivere smaschera sottilmente un vero e proprio allontanamento.

mento degli uomini dai propri bisogni, i quali, non più rintracciabili, si sono resi 'ideali.' Come dice Giorgio Voghera, parlando degli scrittori ebrei triestini della grande stagione letteraria del primo novecento, nel suo libro *Gli anni della psicanalisi* ". . . se c'è uno spirito ebraico che ha influito sui letterati di cui parliamo, questo non può essere se non lo spirito degli ebrei occidentali ormai staccatisi dalle forme di vita e dalla spiritualità—alle volte altissima—del ghetto. . ." e ancora ". . . l'ebreo occidentale è spesso spiritualmente più vicino al non ebreo che all'ebreo orientale. . ." (137).

La saggezza chassidica, mai disgiunta dalla compassione per gli uomini, che permette a Rabbi Pinhas de Koretz, un grande maestro del XVIII secolo, di rispondere ad un suo giovane allievo che stava perdendo la sacralità della vita ". . . va et etude la Torah. La Torah est le seul remède; elle l'a toujours ete. Elle contient toutes les réponses. Elle est la réponse. L'aurais-tu oublié?" (9) non è più dicibile per lo scrittore ebreo semi-assimilato, che non avverte più il 'giogo della Torah' e non conosce risposte sagge, perché esse implicano un'esperienza con il mondo, un dialogo con le cose che, agli inizi del XX secolo, è stato interrotto.

In Svevo, inoltre, non si avrà né la mitizzazione dell'unità di valori *ostjudish*, incarnata dal *Giobbe* di Roth—mitizzazione che è soprattutto legame con la tradizione ebraico-orientale—né la super-determinazione della colpa ontologica dell'esistere di Kafka.

Vogliamo dire: sono diverse 'resistenze' all'assimilazione. Roth vive, fin nelle sue fibre fisiche, il depauperamento dell'esperienza e la sua desacralizzazione nell'ebreo piccolo borghese assimilato, giungendo non solo a rompere con la tradizione, come dice Magris ". . . perché è la storia occidentale, divenuta ormai tradizione, a degradare i valori transindividuali. . ." ma, come lo stesso autore prosegue ". . . rompe, del resto, persino con la tradizione del regno biblico. . ." rimanendo, così, legato soltanto all'ebraismo della diaspora. Tutta la sua narrativa sarà, così, essa stessa una lunga ricerca senza centro, un esilio da un invisibile Heimat.

Per Kafka non si tratta di una vera e propria resistenza, ma di un'alienazione dall'ebraismo puro e incontaminato del ghetto. La colpa di non essere nell'ebraismo, ma ai margini della sua conoscenza, produrrà un linguaggio, come dice Gargani, 'costitutivo' e non più 'descrittivo.' Kafka richiederà alla sua scrittura una trasfor-

mazione che diventi opposizione e trasgressione ad una *legge* sacra, che lui vede burocraticizzata. Di piú, la sua stessa scrittura sarà una difesa a oltranza del suo esilio, del suo sapersi muto nella conoscenza della ragione ma, come dice Freschi, "sulla soglia della Terra promessa" (149).

Con Kafka si vive l'irriconoscibilità di una condizione, del Geist ebraico, l'essere cioè nella colpa della solitudine; non piú nella *legge* che comunica e fa comunicare, ma nella lingua che, come dice egli stesso negli ultimi suoi anni, è "un'amante perduta." La sua esperienza della scrittura sarà, forse, allora l'indecisione, il limite del concetto e dell'immagine, il limitare il concetto nell'immagine, facendo così il suo linguaggio 'costitutivo,' come affermavamo innanzi, assunta l'impraticabilità della tradizione, la quale, se non fosse stata perduta, avrebbe "descritto" il senso.¹

Svevo, anch'egli scrittore ebreo semi-assimilato, vive la sua 'resistenza' all'ordine piccolo borghese della società occidentale, potremmo dire, in forma di sepsi. Ovvero, la dissimulazione di un personaggio inetto, di cui prima parlavamo, non è rintracciabile essenzialmente nello *Selbsthass*, nell'odio di sé, che l'ebreo prova per la sua mai completa integrazione e appartenenza; odio di sé che lo stesso Debenedetti pone come incipit alla comprensione della narrativa sveviana, ma, soprattutto, in quello che vorremmo chiamare 'sentimento di una lontananza.' La lontananza non ha luogo, come dice Magris; essa è vissuta come sentimento senza nome, che produce un nascondimento, un personaggio che ostenta la sua dissimulazione e che rivela la sua inadeguatezza alla società in cui vive. Ma proprio questo 'nascondimento' di sé del personaggio sveviano svela l'allontanamento degli altri, degli altri personaggi dalla propria origine. Origine che è, essenzialmente, vero bisogno e non idealizzazione di esso. Ed è qui, crediamo, che quel 'sentimento di lontananza,' proprio dell'ebreo che 'resiste,' seppure attraverso una dissimulazione, all'assimilazione, si vela di una veste filosofica borghese.

È l'educazione schopenhaueriana di Svevo che, intrecciandosi con la constatazione ebraica di una secolarizzazione dei rapporti sociali e amorosi, pone il personaggio nel luogo di una volontà interrotta; nell'aspirazione incompiuta che si farà via via nostalgico destino, sogno amoroso, ironia e, infine, resoconto di una mancata redenzione di sé.² La differenza, perciò, che abbiamo detto inconciliabile

con un presente dominato dalla pura lotta del vivere dello scrittore ebreo triestino e del suo personaggio ha un viso bifronte. Essa ha un'ascendenza dalla metafisica borghese che nega l'autenticità dei rapporti umani fondati puramente sui bisogni—anche se fa di questi ultimi necessità e virtù—e una matrice ebraica che riconosce la sua lontananza dal messaggio originario, ma si fa destino e, solo apparentemente, nell'inettitudine si contraddice; rivelandosi nascostamente, invece, istanza critica, accusa di una caduta di valori. La differenza dello scrittore e del suo personaggio sarà, allora, da una parte, necessità di una lontananza propria dell'ebreo e, dall'altra, diventerà un sentirsi differente, un ritenere la propria superiorità inaccessibile, pur riconoscendo migliaia di meriti negli altri; un'aspirazione da letterato, insomma, che gli farà sognare la vita piuttosto che possederla, letterarizzarla, infine.

L'inettitudine è questa lontananza da questo mondo borghese, è questo senso borghese di superiorità che vuole redimere con la letteratura il mondo, conoscendo—si pensi a Zeno Cosini—l'ironia del tutto.

2. La nostalgia di una lontananza—L'amoroso sogno

Incentrando per ora il discorso, seppur brevemente, sui primi due romanzi di Svevo, potremmo dire che essere letterati, filosofi significa, così per Alfonso come per Emilio, volere il proprio destino più rischioso; non fermarsi all'evidenza, anzi, non guardarla neppure, affondare i colpi d'ala al di là del divenire, così privo di veri possessi. La loro posizione, però, è quella dell'inerzia, dell'attesa che vive come vizio il suo eterno ripetersi. il dissimulare di Alfonso un interesse al dialogo in casa Maller, quando, invece, già l'entrata e l'incontro con Santo—il servo—mostrano una serie di divieti; l'impossibilità di Alfonso di essere uno di loro e il senso di impotenza che lo coglie e gli interrompe il discorso, gettandolo nell'aspettazione del momento buono per parlare che, anche se giunge, non lo soddisfa; e, in *Senilità*, la necessità di Emilio di non essere quasi mai se stesso per non perdere il suo amore, per non perdere il suo sogno di Ange; sono tutti momenti di una tentazione, quella di distruggere il rinvio, che si fanno, irrimediabilmente, gesti di un vizio: quello della lontananza dalla realtà.

Il personaggio sveviano³ ha bisogno di trasfigurare le cose, di

amare con Schopenhauer ciò che è oltre l'apparenza; ma, così facendo, sente il suo destino lontano, ebraicamente allontanato dall'origine, nell'attesa di un vero possesso di se stesso e delle cose. In *Una vita* da una lontananza vissuta come destino nostalgico—Alfonso e l'alienazione cittadina, l'ordine e l'efficienza del lavoro bancario a cui egli non riesce a sottostare, il ricopiare che non lo esprime, la grettezza di casa Lanucci che è figlia del puro sforzo per sopravvivere, la conoscenza e l'amore che non riempiono, neppure con il materiale possesso, il vuoto della continua aspirazione ideale—al ritrovamento dei veri valori. Il ritorno di Alfonso al centro. Il villaggio è la sensazione di ritrovarsi nel proprio elemento, anche se egli è lì per attendere ad una morte. La lunga agonia della madre è il prezzo di una rigenerazione del figlio che si era allontanato dal mondo dei padri. L'attesa, qui nel luogo d'origine, è un'attesa dolorosa ma con il segno dell'accettazione—come dicono gli ebrei—delle creature che accettano la creazione (Buber *L'eclissi di Dio*). È quasi rito e liturgia, allora, anche il delirio e lo stato di semi-morte di Alfonso dopo la morte della madre.

Scontare lo stato di coscienza è un'esperienza terribile; comporta un'espiazione sacrificale, una 'promenade' infernale. La rigenerazione non è nuova generazione, ma totale accettazione di Alfonso del suo distacco dall'origine, suggellato dal bacio materno che egli riceve in sogno, il bacio della madre morta che gli lascia il dolore e la compassione per la vita.⁴

La partenza per la città è sotto il segno apparente "dell'uscita dalla puerizia" (*Una vita* 309), una delle tante, come egli stesso rimedita, ma nel profondo è già lontananza dalla vita, dalla lotta organica e irresistibile che essa innesca con ogni individuo. il dramma della vita non può essere ammirato, deve essere tradotto in una *parte*. Alfonso vive l'impossibilità di questa traduzione e si rassegna al sogno che non rinuncia di credere la vita un sogno giovanile. Perché morire nella lotta, in un duello senza speranze con il giovane Maller proprio adesso che "il sogno non lo aveva posseduto giammai così interamente?" (*Una vita* 401). La lontananza dalla vita che il bacio materno, in sogno, suggella definitivamente è anche affezione al sogno, dopo il distacco dall'origine.

In *Senilità*, poi, la nostalgia del ritorno viene a mancare e la vera giovinezza, essendosi la nostalgia trasformata in vera e propria co-

scienza di una lontananza, è solo di colui che amorosamente si attacca al sogno, a quel suo sapersi irrimediabilmente lontano da ogni giovinezza, intesa, non solamente come salute, ma come perdita dell'uomo dei suoi bisogni. La senilità che viene dopo l'esasperazione di un'attesa di salute e salvezza è proprio il luogo della lontananza che si è fatta, anche, malattia organica e di pensiero. Emilio aspira al possesso delle cose vicine, ma, invece, constata che l'unica verità, l'unico possesso che gli è concesso è quella lontananza, quella capacità di sognare che è l'unica giovinezza.

Il sogno, che si era impossessato di Alfonso e gli aveva fatto compiere l'ultimo atto, si fa per Emilio amorosa verità. Il possesso puro e "bestiale" non gli è concesso. Egli è nato non per la lotta ma per il sogno e per continuare a sognare. Angiolina che, con la sua salute e spregiudicatezza, sembra spezzare il ritmo onirico della vita di Emilio, non fa altro che consustanziarlo, lo allontana di più dalla vita. La donna incarna il sogno di Emilio ma non lo fa esplodere, perché il suo concedersi non è un darsi, è un possesso del corpo liberato dalla mente. Ella è giovane così nel corpo come nella mente, e non vive che questa sua sensuale giovinezza biologica così vicina alla pura necessità, ma lontana dalla profonda salute di chi riesce a "pensare e a piangere." Perciò Emilio sognerà sempre una Angiolina che non esiste ed ogni possesso sarà fittizio, una sottrazione, nel suo senso ambivalente.

Sarà la sorella Amalia, con il suo 'destino grigio,' con la sua lenta agonia, ma anche con la sua intelligenza e purezza, il referente inconscio di Emilio e del suo impossibile sogno. Egli vuole un'Angiolina che sappia piangere e soffrire come Amalia, sappia, nel silenzio, amare e consumarsi in quella tensione. L'agonia della sorella e la sua morte coincideranno, così, con l'abbandono di Angiolina; e nel tempo la stessa memoria coagulerà in un'unica immagine le due figure femminili. Il sogno irrealizzabile nella realtà è, nella memoria letteraria di Emilio, corretto e quasi reso mitico. La donna sarà per sempre "amante" e "pensosa." proprio come può essere scritta e non vissuta, proprio come la si è voluta che fosse e non come è stata realmente. Ed è così che la letteratura, questa dolorosa finzione, vince, come dice lo stesso Svevo in *Senilità*, l'inettitudine dell'uomo alla vita, seppure essa stessa resti, ed è questo il vero dolore, nel luogo di una volontà interrotta, necessariamente interrotta dalla morte.

Sentimento di una lontananza in Alfonso, coscienza di una lontananza che sa il proprio destino immutabilmente incompiuto e, perciò, affetto dal rinvio in Emilio.

Nei due personaggi non si avrà ribellione proprio perché il loro destino li ha allontanati da ciò che veramente sono, producendo così un nascondimento, che è svelamento, ebraicamente, di una secolarizzazione dei rapporti umani; nascondimento che genera il sogno ed il rinvio continuo, nella realtà, di un atto decisivo.

Narrare opus est. Narrare è necessario, allora, per vincere l'inettitudine, perché il sogno si trasformi in parola e possa essere compreso o frainteso, comunque con dolore, vissuto.

In questo senso, il personaggio sveviano è pure indice, come molti altri personaggi della 'fin de siècle,' della problematizzazione dell'individuo e della sua atomizzazione nel linguaggio, che ha portato l'uomo a monologare, a trasformare l'esistenza in sogno.

La necessità della scrittura non è, perciò, momento dell'esperienza; nasce, invero, dall'impossibilità di un dialogo con le cose, nasce come farmaco per l'esperienza, definendo, così, una frattura tra uomo e scrittore, tra l'inettitudine dell'uomo moderno e la superiorità fittizia, grottesca dello scrittore.

Il personaggio sveviano, ripetiamo, è la rappresentazione di questa dicotomia, che è superiorità dello scrittore che vive tale superiorità come senso di inferiorità negli atti, perché gli atti hanno perso quella che Baioni, parlando di Kafka in *Ebraismo e Mitteleuropa*, chiama "radice celeste," la sacralità necessaria perché l'uomo li riconosca propri.

Alfonso è condannato al sogno ed Emilio all'attesa che il suo sogno si incarni, anche se, alla fine, capirà che il suo sogno, o il suo sogno fattosi parola, sono le uniche armi che egli possiede per redimere la realtà. È la condanna al sogno, che significa lontananza dalla storia, che conduce ad una precoce senilità. Essa diventa il luogo di quella lontananza da dove si può, peraltro, solo sognare un possesso della storia, consapevoli del fatto che quest'ultima si è già impossessata di noi, lasciandoci la possibilità del sogno o l'invenzione letteraria.

Non vi è salute nella storia, quindi. I sani sono gli assimilati, quei personaggi sveviani che vivono nella sensualità della vita, coloro che sono nella storia con la solarità propria di chi è vicino e cammina

con il proprio destino. Ma la loro non è vera salute. L'inettitudine del personaggio sveviano svela l'allontanamento di sé dalla sua salute illusoria, e si fa 'superiore inferiorità' dello scrittore-impiegato che, lontano dal proprio destino, si attacca al sogno, al sogno della scrittura che è malattia sí, ma amorosa.

3. L'ironia del senso

Con Zeno altre caratteristiche, già presenti negli altri due romanzi, vengono alla luce e fatte, per così dire, esplodere. Con la *Coscienza di Zeno* la critica ai valori della società borghese si farà quasi metodo, seppure in forma di ricordo e di tragica prospettiva. L'allontanamento del personaggio dal suo destino ha provocato l'ironia del senso, l'allontanamento da ogni senso.

Zeno rappresenta, ancora, il bisogno di scrivere la vita che non è possibile puramente vivere, essendo essa una malattia essenziale, una imperfezione che conduce l'uomo alla lotta per il suo compimento, che, peraltro, è solo costruzione di un ordine puntualmente distrutto. Ma qui, nel terzo romanzo, a colui che conosce la malattia della vita e il suo destino nato da tale convinzione, non è il sogno che resta. Mentre, cioè, nei romanzi precedenti, il sogno era l'attività che trasfigurava o addirittura negava la vita, e il personaggio 'inetto' non poteva che attaccarsi amorosamente alla sua rappresentazione e alla sua malattia, nella *Coscienza di Zeno* l'atteggiamento, tipicamente ebraico, dell'autodifesa, della sapiente ironia che conosce tutte le amarezze che porta in seno, fa parlare il protagonista sui sogni, sulla loro utilità per la vita, anche se 'il metodo dei sogni' porta con sé, nella stessa traduzione, la sua morte. E lo scetticismo, ancora una volta ebraico di una razionalizzazione totale dell'uomo, lo porterà ad affermare che i sogni, o meglio, la predisposizione ad essi, si conclude sempre nella loro invenzione.

Potremmo affermare che, per un processo metonimico, il sogno necessario alla vita del personaggio letterato, viene fatto esplodere nell'ironia della sua impossibile traduzione e descrizione da parte di Zeno, il vecchio uomo di lettere che ha compreso il nihilismo di quella posizione. La consistenza della letteratura diventerà, allora, lo scriversi. Finito il sogno del letterato inizia una letteratura fatta di memorie e invenzione.

Zeno che si sottopone alla cura psicanalitica ha accettato la pro-

pria malattia come incurabile e ricerca, sogghignando di ogni arte medica dell'animo umano, le possibilità future nel proprio passato. Riconosce la propria differenza di destino e la sua lontananza da esso, ma non sogna, meglio, non si attacca al suo sogno; ironizza sulla stessa scienza dei sogni.

Diversamente dai due precedenti romanzi, dove la differenza era lontananza del personaggio dalle sue origine e dove quest'ultima era dissimulata nell'inettitudine cronica e nella precoce senilità, ora, nella *Coscienza di Zeno*, quella stessa differenza—ciò per cui l'uomo è differente al di là delle differenze—si è fatta consapevolezza ironica e meccanismo di difesa; e ancora, critica, non più sotto forma di svelamento attraverso il nascondimento del sé originario del personaggio, ma, seppur velata, diretta. Zeno, cioè, è ancora, anche se in modo relativamente diverso, il personaggio che porta con sé la distonia esistenziale dell'ebreo occidentale, consapevole della lontananza delle sue origini e che fa di questa lontananza il luogo e la dimora da dove mettere a nudo e in crisi la pura lotta del vivere, la volontà di dominio, il mondo della mometa che sempre si può cambiare.

È proprio nelle pagine dedicate al padre—significativamente alla morte del padre—che è possibile constatare l'indice di questa consapevole lontananza del figlio che, ebraicamente, rifiuta l'assimilazione ad una società che il padre sembra aver fatto finta di non vedere, ma nella quale ha certamente operato e guadagnato. Quest'ultimo è il peccato che Zeno non vorrebbe mai commettere ma che, inevitabilmente, ha dovuto sempre commettere. Il padre—lo dice testualmente più volte—è il se stesso che rifiuta, ma anche qualcosa di più. Suo padre è anche il se stesso più profondo che non riesce a dire la *parola* all'uomo e schiaffeggia il figlio, il se stesso che ha dovuto assimilarsi. Ciò che resta è una parola non detta e il rimorso per quella parola che avrebbe reso, finalmente, alla luce "la sua grande esperienza," come dice il padre a Zeno (689). Zeno afferra, forse, che l'esperienza del padre non si è veramente contaminata con l'esperienza del mondo in cui ha vissuto. Il padre, che vedeva dappertutto una realtà immutabile ed un mondo immobile, aveva, forse, salvato la sua differenza originaria, ma la morte, come sempre, era giunta troppo presto. Il rimorso di Zeno è quello del figlio che è giunto troppo tardi a riconoscere il padre, che ha creduto troppo che la serietà del padre fosse ridicola e, perciò, non gli si è mai avvicinato abbastanza

ed ha giocato, al solito, al rinvio. Qui è la monade generatrice di ogni altro dramma di Zeno. Zeno riderà più forte del mondo e il suo riso filosofico e selvaggio potrà anche inclinare a suo favore il 'clinamen' della vita, ma resterà sempre il riso amaro, comune a molti ebrei della sua generazione, di colui che non si è ricongiunto amorosamente con la tradizione.⁵ Il tempo della Creazione è immutabile⁶ e il sentimento di chi vive il tempo come immutabilità è il sentimento di chi accetta la Creazione. L'ispirazione religiosa, che fa dire al padre di possedere una grande esperienza da comunicare è quel "sentimento d'intelligenza" dell'uomo che accetta le cose e ammette la loro trasparenza; di chi, insomma, vede la *legge* dietro ogni divenire, dell'ebreo che si è salvato dalla secolarizzazione.⁷ Diversamente per Zeno l'ispirazione religiosa del padre è oggetto di studi: "tant'è vero che s'indusse a parlarne perché io gli avevo raccontato di essermi occupato delle origini del Cristianesimo" (691). Il momento che fraternamente li accomuna è anche il momento del più vero distacco.

Per l'ebreo che riconosce la lontananza delle sue origini e non si è ricongiunto al mondo dei padri, la religione è un problema, il tempo è un problema. Milan Kundera ha scritto una volta: ". . . il tempo del romanzo di Kafka è il tempo di un'umanità che ha perduto la sua continuità con l'umanità, di un'umanità che non sa più nulla e non ricorda più nulla e abita in città che non hanno nome e le cui strade sono strade senza nome o con un nome diverso da quello che portavano ieri, perché un nome è una forma di continuità con il passato e le persone che non hanno passato sono persone senza nome" (169-70).

Se Kafka si aggirava nella Praga, che il suo amico Max Brod definiva la città del male, profeta di un mondo senza memoria Svevo, nella *Coscienza di Zeno*, approda, a suo modo, ad una soluzione; fa, a suo modo, della memoria un atto che riconosce il passato il quale, però, attraverso la scrittura, che si sa comunque letteratura, viene ritradotto, corretto. Il suo non è un 'sibi scribere,' uno scrivere della propria vita e sulla propria vita, ma, essenzialmente, un *ripensamento evolutivo*; un ripensare, cioè, il passato che, nella pratica letteraria, si trasforma e si radicalizza fino all'invenzione.

Zeno si scrive, abbiamo detto. Giunto ad una certa età, vuole veder 'chiaro' il proprio passato. Si sottopone ad una cura psica-

nalitica senza crederci troppo; la sua malattia la conosce fin troppo bene, è una convinzione carica di anni e di destino. Egli sa anche perfettamente che non è possibile estirparla: essa ha una genealogia troppo profonda. Ciò che si può fare, allora, è illudersi che il sogno e l'inerzia procurino il dono della rievocazione. Ma Zeno è un letterato, incanutito, con problemi di peso e di cuore, ma eterno studente; egli non riesce a ricordare con precisione, l'ordine gli è sempre sembrato un uso rassicurante dell'ambizione umana, e, poi, la lingua che adopera, si conosce, è piuttosto uno scalpello che una lima. Egli inventa. La memoria di Zeno è una *memoria pratica*, proprio in quanto ha perduto il suo passato (coscienza, ancora una volta, della lontananza) e *si compie per atti volontari che, diremmo, redentivi*. Egli non attende, con Proust, il senso del presente da un'interruzione di esso che permette l'esplosione del passato così com'era e che ritorna carico di un'esperienza non vissuta, e perciò colma di felicità. Zeno ha una '*volontà della memoria*' che, nella scrittura, diventa metafora di una redenzione del passato attraverso una correzione di esso.

Il tempo della scrittura diventa così, ebraicamente, il tempo della redenzione, la quale, però, deve essere intesa in senso problematico, in quanto si conosce la lontananza delle proprie origini e la difficoltà, quindi, di un riconoscimento del passato attualizzabile.

Il tempo in cui Zeno vive non è il tempo immutabile del padre, il tempo della Creazione nel quale le cose annunciano il loro essere innocente e nel quale anche il loro dissolversi necessario si concepisce come eterno compimento del passato. Il tempo che 'ritorna,' quando Zeno si *abbandona* alla scrittura terapeutica, è un passato offuscato dal presente che sorge "imperioso" e annulla la ridicola pretesa del protagonista di sperimentare da vicino una memoria che veramente *ricordi*. Zeno si addormenta di un sonno profondo e, seppure durante quel sonno qualche cosa di importante era stato intravvisto, al risveglio è già stato dimenticato, "perduto per sempre."

Nel *Preambolo* al romanzo, infatti, Zeno informato dal suo buon manuale di psicanalisi che una pratica della memoria quotidiana consente molte possibilità di ricordare la propria infanzia, si mette subito al 'lavoro.' Dopo qualche esitazione, vede di fronte a sé l'immagine di un bambino in fasce che sembra appartenergli da vicino, ma che subito riosce per il figlio della cognata appena nato e che lui aveva

visto di recente. Zeno, che conosce nell'intimo la minacciosa sentenza di malattia che cova nell'uomo fin dalla sua venuta al mondo, esclama: "Come fare? è impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno—fantolino—si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possano essere puri. Eppoi fantolino sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano possono anche essere puri, ma certo tali non furono tutti i secoli che ti prepararono" (651).

Il tempo del ricordo è un tempo che ha subito e subisce la storia, proprio come il pensiero subisce la sua alienazione, il suo essere di fronte a Zeno eppure estraneo alla sua volontà di rappresentarlo. Ma il pensiero che non si configura nel presente e una memoria che non è figura del passato sono ancora propri di un personaggio ebreo che non trova risarcimento morale nella storia, che appunto la subisce perché egli ne è stato tolto ed è consapevole che la sua assimilazione non ha significato, intimamente, radicamento postumo, ma soprattutto sradicamento e dispersione. Ecco, allora, che la scrittura, lo scrivere di Zeno ciò che Zeno fa, *diventa la possibilità redentiva del tempo, il poter ripensare la storia secondo una legge storica, qual è la pratica letteraria*. Ma tale possibilità redentiva, che infine è la scrittura, oltre ad essere problematica, come abbiamo detto prima, è anche ironica, perché cosciente che il suo atto è pur sempre un ripensamento e mai un riconoscimento. La scrittura vive così il tempo del rilancio, della scommessa, che vuol dire, per Zeno, vivere per rinviare il senso perduto della sua origine.

Università di Urbino

NOTES

- 1 crf. Gargani e Freschi 149: "La diaspora assume un segno invisibile, l'ebreo occidentale irricognoscibile porta dentro di sé il suo nome, il suo alfabeto sacro."
- 2 Relativamente a quest'ultima affermazione, facciamo riferimento al cosiddetto *quarto romanzo* sveviano di cui parla Contini ma del quale non si tratterà in questa sede, poiché esula dagli scopi del presente lavoro.
- 3 Si fa riferimento, ovviamente, al protagonista dei primi due romanzi. Il discorso sarà, infatti, sensibilmente diverso per quanto riguarda la *Coscienza di Zeno*.

- 4 Si legge infatti, in *Una vita* 304; "Con movimento istintivo egli aveva chiuso gli occhi per isolarsi. Era sua madre. Prima che ella giungesse al suo letto egli la vide e vide il suo sorriso soddisfatto di trovarlo tanto quieto. Ella si chinò su di lui e lo baciò, ma giusto sulla cavità dell'orecchio. Egli sentì un acuto dolore come se dentro qualche cosa fosse scoppiato e si svegliò."
- 5 Si veda nella *Coscienza di Zeno* 690-91: "Oggi che scrivo, dopo di aver avvicinata l'età raggiunta da mio padre, so con certezza che un uomo può avere il sentimento di una propria altissima intelligenza che non dia altro segno di sé fuori di quel suo forte sentimento. Ecco: si dà un forte respiro e si accetta e si ammira tutta la natura com'è e come, immutabile, ci è offerta: con ciò si manifesta la stessa intelligenza che volle la Creazione intera."
- 6 Cfr. la nota precedente.
- 7 Cfr. *La coscienza di Zeno* 691: "Da mio padre è certo che nello ultimo istante lucido della sua vita, il suo sentimento d'intelligenza fu originato da un'improvvisa ispirazione religiosa. . . ."

OPERE CONSULTATE

- A. A. V. V., (1983), *Ebraismo e Mitteleuropa*. Atti del convegno promosso dall'istituto per gli studi mitteleuropei di Gorizia. Brescia: Shakespeare e C., 1983.
- BENJAMIN, W. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1982.
- BUBER, M. *I racconti dei Chiassidim*. Milano: Garzanti, 1979.
- . *L'eclissi di Dio*. Milano: Comunità, 1983.
- CONTINI, G. *Il quarto romanzo di Svevo*. Torino: Einaudi, 1980.
- GARGANI, A. e M. FRESCHI. *Kafka, oggi*. Napoli: Guida, 1984.
- KUNDERA, M. *Il libro del riso e dell'oblio*. Milano: Bompiani, 1980.
- MAGRIS, C. *Lontano da dove*. Torino: Einaudi, 1977.
- SVEVO, I. *Senilità*. Milano: Mondadori, 1985.
- . *La coscienza di Zeno*. Milano: Mondadori, 1985.
- TOULMIN, S. e A. JANIK. *La grande Vienna*. Milano: Garzanti, 1984.
- VOGHERA, G. *Trieste nei miei ricordi*. Pordenone: Studi Tesi, 1980.
- . *Quaderno d'Israele*. Pordenone: Studi Tesi, 1986.
- WIESEL, E. *Contre la Mélancolie*. Paris: Seuil, 1981.
- . *L'ebreo errante*. Firenze: La Giuntina, 1983.

La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg

Jen Wienstein

In un articolo su "Gianna Manzini animalista," Emilio Cecchi mette in rilievo la fortuna goduta dal tema degli animali nella letteratura moderna:

Non c'è da meravigliarsi che, sugli autori moderni, iniziati dall'Illuminismo e dal Romanticismo alla scienza della natura, o almeno al senso della natura, il tema degli animali eserciti una attrazione altrettanto svariata che costante. I bisonti di Chateaubriand nelle praterie americane; il lupo del De Vigny; la balena bianca di Melville; lo squalo femmina di Lautréamont ed il suo octopus che sfida il Creatore; le pantere, gli elefanti e i pitoni di Kipling; i sinistri "bestiari" di Montherlant, e le eleganti bestie e bestiole in stile impressionista di Colette e di Renard; i pollai toscani di Tozzi; i fiabeschi animali di Supervielle; la caccia grossa e la toreria di Hemingway; gli innamorati gallinacci e conigli di Jouhandeau, ecc., chi ne ha voglia non ha che da chiedere, e ce n'è per tutti. (375)

A questa lista mi sembra opportuno aggiungere il bestiario di Natalia Ginzburg—i numerosi cani, gatti, uccelli, topi, leoni, tigri, bufali, rinoceronti, ecc., tanto cari e tanto vivacemente presenti nel suo mondo narrativo e teatrale. Il tema degli animali è indubbiamente un elemento essenziale della sua opera. Esso si manifesta anzitutto in modo sottile, ma non per questo meno efficace e significativo, nella costante simbologia animale che caratterizza tanti personaggi della Ginzburg. Questa simbologia non si limita alla narrativa o alla saggistica o al teatro; si riscontra ovunque. Metafore e analogie ispirate al mondo animale sono abbondanti, sono costanti; è impossibile ignorare la loro presenza, negare la loro importanza nella fantasia di Natalia Ginzburg.¹ Nella narrativa e nel teatro della Ginzburg gli animali introducono una dimensione ulteriore, un elemento particolare e definitivo, che illumina un aspetto centrale dell'umanità presente nelle opere della scrittrice.

A volte la metafora è accrescitiva, e risulta poco efficace e priva di impatto drammatico. L'esempio tipico è il personaggio di Cenzo

Rena in *Tutti i nostri ieri*. Cenzo Rena è nobile, dignitoso; è come un leone, re della giungla: "Anna gli disse che aveva visto un leone al giardino zoologico e sbadigliava come lui" (234). A volte la metafora è casuale e risulta mediocre, banale, legata ad una noiosa moralità sociale. Nei racconti *Sagittario* (del 1957) e *Le voci della sera* (del 1961) le metafore e le analogie, sempre tratte dal mondo animale, sono cosparse qua e là, senza ordine, senza scopo preciso. In *Sagittario*, la madre della narratrice è prima "un cinghiale" (198), poi "un orso in gabbia" (207). La sua falsa amica Scilla è, invece, "una iena" (244). La signora Valeria ride "con una mossa brusca della sua bazza, come una gru che inghiotte un pesciolino" (266). Il fidanzato della Giulia lacrima "come un pecorino" (207) dalla tristezza; e quello della Barbara diventa "come una tigre" (229) dalla gelosia. La serva Settimia è "una lumaca" (233); il fratello, poco gradito, del cognato Chaim prima "un serpente" (223), poi "un verme" (244). E all'inizio delle *Voci della sera*, il Purillo, fascista, è "come il moscon d'oro, che dove si posa, si posa sulla merda" (278), e più avanti, quando si fida con la figlia del vecchio Balotta, è "come i serpenti, che hanno la vista lunga" (323). Il Vincenzino è un ragazzo piccolo, grasso, biondo e "ricciuto come un agnello" (295). La *mamita* è una vecchietta piccola "come una scimmia" (297); la moglie del Nebbia "un'oca" (294). Qui la metafora sa del luogo comune; non è efficace; non ha valore drammatico.

Però gli esempi di metafore casuali e accrescitive sono rari nei confronti delle metafore di valore drammatico. Per la maggior parte le metafore tratte dal mondo animale sono volute e riduttive. Indicano una particolare intenzionalità della Ginzburg; rivelano una sua informante visione del mondo. La metafora riduttiva è uno strumento efficace per indicare un'umanità incompleta e parziale e per sottolineare la componente inconsapevole di sofferenza che ne risulta. Il primo esempio significativo di simbologia animale si incontra nel romanzo breve *È stato così* del '47 dove la Ginzburg racconta i tristi rapporti fra la protagonista, maestrina timida, e il marito Alberto, avvocato non-praticante, legato da anni ad una donna sposata. La crisi del loro matrimonio è illustrata da un cambiamento sopravvenuto nell'abitudine di Alberto di fare dei disegni nel suo taccuino. Racconta la protagonista:

Qualche volta disegnava nel suo taccuino, ma non disegnava più la mia

faccia. Disegnava dei treni e dei cavalli. Faceva dei piccoli cavalli in galoppo con la coda al vento. Adesso che avevamo il gatto disegnava anche dei gatti e dei topi. Gli ho detto che doveva fare un gatto con la sua faccia e un topo con la mia faccia. Si è messo a ridere e mi ha chiesto perché. Gli ho detto se non gli pareva che fossimo così noialtri due. Si è messo a ridere e m'ha detto che io non gli parevo affatto un topo. Ma ha disegnato un gatto con la sua faccia e un topo con la mia faccia. Il topo aveva un'aria spaventata e avvilita e lavorava a maglia, e il gatto era nero e feroce e disegnava in un taccuino. (107)

Il significato è ovvio; l'effetto è voluto, ricercato. A parte l'idea del topo che lavora a maglia in cui si avverte una punta di divertimento da parte della scrittrice, è un quadro amaro e rassegnato. Alberto, il gatto "nero e feroce," "cavallo in galoppo con la coda al vento," bramoso della sua libertà, e Ada, il topo, "spaventata e avvilita," grigia e paurosa—legati in un matrimonio futile. E di più, ad Alberto, definito "un rospo d'un uomo" (119) dall'amica Francesca, e ad Ada, nasce una figlia soprannominata "il rospiciattolo" (116).

Nelle commedie *Ti ho sposato per allegria* (del 1965), *La porta sbagliata* (del 1968), *La segretaria* (del 1967) e *Paese di mare* (del 1968), la simbologia animale, strumento essenziale del teatro comico-assurdo della Ginzburg, è sfruttata in pieno. Nella prima commedia, *Ti ho sposato per allegria*, Giuliana, la protagonista, moglie di Pietro, Ginestra, sorella di Pietro, le rispettive madri di Pietro e di Giuliana, e Vittoria, la serva, hanno ciascuna una loro natura "animalesca" corrispondente e complementare. Giuliana e Pietro, sposati in furia una settimana prima, s'impegnano a trovare nel mondo animale quello che meglio corrisponde a Giuliana. In una vivace e divertente discussione, vanno a caccia dell'animale che più coincide con la sua natura di donna spontanea, sbadata, innocua:

Pietro - Prima di incontrare te, sono stato sul punto di sposarmi almeno diciotto volte. Mi sono sempre tirato indietro. Perché scoprivo, in quelle donne qualcosa che mi dava i brividi. Scoprivo, nel profondo del loro spirito, un pungiglione. Erano delle vespe. Quando ho trovato te, che non sei una vespa, ti ho sposato.

Giuliana - Nel tuo modo di dirmi che non sono una vespa, c'è qualcosa di offensivo per me. Tu vuoi dire che io sono un animaletto domestico innocuo, gentile? Una farfalla?

Pietro - Ho detto che non sei una vespa. Non ho detto che sei una farfalla. Sei sempre pronta a fare di te stessa qualcosa di grazioso.

Giuliana - Io non trovo graziose le farfalle. Le trovo odiose. Quasi pre-

ferisco le vespe. Mi offende che tu pensi che non ho pungiglioni. È vero, ma mi offende. (32-33)

Forse le sarà meno offensiva e più di suo gusto la definizione di animale feroce prescelta dalla nuova suocera? Nell'elenco delle varie disgrazie che tormentano sua madre, Pietro include, con poca delicatezza e meno discrezione, il recente matrimonio. Espone le preoccupazioni della madre:

Pietro - E adesso io mi sono sposato con te, cioè una ragazza di cui [mia madre] non sa quasi niente, ma che s'immagina come una specie di tigre. Pensa che mi hai sposato per i soldi. Pensa che sei una specie di tigre. (39)

Comunque, le suocere, a loro volta, sono soggette ad un trattamento simile, persino meno lusinghiero; nemmeno loro sono prive di tratti "animaleschi." La madre di Pietro è una "maiala" (49) secondo Giuliana, e "sana come un pesce" (74) secondo Pietro; e la madre eccentrica di Giuliana ha "gli occhi di una lepre inseguita" (49). A questo banchetto di vespe, farfalle, tigri, lepri, maiali e pesci va aggiunta un'oca, nel personaggio di Ginestra, sorella di Pietro, bonaria e ottimista:

Giuliana - E tua sorella. Questa tua sorella com'è?

Pietro - Mia sorella è un'oca assoluta.

Giuliana - Le piacerò?

Pietro - Le piacerai moltissimo.

Giuliana - Perché è un'oca? Mi trovi fatta per piacere alle oche?

Pietro - Non perché è un'oca. Perché è sempre contenta di tutto. È un temperamento ottimista. (43)

Questo divertente quadro è completato da Vittoria, donna di servizio, infaticabile chiacchierona, che viene qualificata "una salamandra inutile":

Giuliana - Sei una grande chiacchierona. Non ti viene mai sete, a parlare tanto?

Vittoria - A me non mi viene mai sete. Non bevo mai. Non sudo, perciò non bevo. Nemmeno d'estate.

Giuliana - Non sudi?

Vittoria - Non sudo mai. Quando sono a casa, che lavoro in campagna, a zappare, sotto il sole di luglio, tutti sudano, e io non sudo. Non ho neanche una goccia di sudore sulla pelle.

Giuliana - Strano.

Pietro - Stranissimo.

Giuliana - Sei una salamandra forse. Una salamandra inutile. (45)

La metafora della "salamandra," introdotta nel secondo atto, viene ripresa e rinforzata nel terzo atto:

Vittoria - Se la vedesse com'è robusta mia madre! Le piace venire a Roma. Ogni volta va al Policlinico a salutare le suore che l'hanno assistita. Se vedesse come le vogliono bene quelle suore! Tutte le vogliono bene a mia madre. È una santa. Io per mia madre potrei buttarmi nel fuoco (*via*).

Pietro - È proprio una salamandra.

Giuliana - Una salamandra inutile. (59)

L'unico personaggio escluso da questo giuoco della Ginzburg è il protagonista Pietro—forse il meno riuscito, il meno cattivante dei personaggi di *Ti ho sposato per allegria*.

Una situazione analoga si riscontra nella commedia *La porta sbagliata*. Stefano, il marito di Angelica, Cencio, l'ex-marito di Angelica, la ragazza senza nome di Cencio, e Giorgio, l'amico di Stefano, si presentano tutti in guisa "animalesca." Giorgio e Stefano vengono qualificati come degli uccelli dalle ali tarpate. Tutti e due, offesi e umiliati da questa caratterizzazione, si difendono. Giorgio, in un breve dibattito con Tecla, si trasforma da uccello senza ali in cane da salotto. Non trascende, però, lo stato animale; cambia unicamente specie:

Giorgio - Però io non sono sicuro d'aver mai avuto le ali, né un cielo dove volare. Forse sono un animale da cortile. È un sospetto che ogni tanto mi sfiora.

Tecla - Allora cercati un cortile. Pianta là il tuo salotto. Per ora sei un cane da salotto. (112-13)

Cencio, l'ex-marito di Angelica, che intende tornare in possesso della casa di Angelica e Stefano, è uno splendido pesce senza scrupoli che domina le acque in cui nuota:

L'universo per lui non ha segreti, perché gli appartiene. Nuota attorno come un immenso pesce iridato e fosforescente, si insinua negli abissi marini, respirando ingoia pesci piccoli.

Altrove è paragonato, ingiustamente, a un cane per la sua indifferenza e freddezza. E la ragazza di Cencio, "piccola, piccola, magra, con una gran testa di capelli neri, e un naso schiacciato" (121), è un cagnetto che si lascia trascinare da Cencio. Di nuovo, Stefano spiega:

Quella non è una donna. È solo una ragazzina. Un passerotto caduto dal nido. Un barboncino nero. Un cagnetto. (121)

Nella *Segretaria* (del 1967) la simbologia animale tocca soltanto il personaggio di Silvana, ragazza randagia, spregiudicata, sprovvista, capitata in casa di Sofia, Nino e Titina. Silvana è una delle tante ragazzette che girano nei racconti e nelle commedie della Ginzburg, raggruppate sotto l'etichetta di "ragazzette di oggi," e trasformate dalla fantasia animale della scrittrice in topi e lucertole:

Sofia - Un topo ripescato dall'acqua. (176)

Nino - Una povera lucertolina inseguita, un povero topo. (203)

Queste giovani sono senza destinazione, senza indirizzo. Dove capitano, trovano vitto e alloggio:

Titina - Sono queste ragazzette di oggi. . . . Piccoli topi. Dove si trovano, fanno il nido. Mangiano quelle briciole che trovano. (203)

E, com'è prevedibile, i loro bisogni alimentari, i loro gusti culinari, corrispondono alla loro natura di topo. La Silvana, piccolo topo di campagna, la sera, si soddisfa con un pezzetto di formaggio:

Silvana - . . . L'aria della campagna mi fa bene. Mi fa mangiare.

Sofia - Oggi credo che ci siano patate. Il nostro menù del mezzogiorno è di solito coniglio con le patate. Il nostro menù, la sera, è caffelatte e broccoletti in padella. Le piace il caffelatte?

Silvana - Mica tanto. Ma non importa. Mi basta un pezzetto di formaggio.

Sofia - Proprio un topo. (186)

Similmente, i suoi rapporti sentimentali sono sottoposti a delle regole animali: come un topo o una lucertola—che non sono mai fermi, che corrono freneticamente avanti e indietro, senza direzione, senza meta—la Silvana non è costante nel suo amore per Edoardo, non rimane mai a lungo con un uomo; non è capace di un rapporto duraturo:

Enrico - E la ragazza? È innamorata di lui, la ragazza?

Nino - La ragazza? Sí. Dice di sí. Però l'avete vista com'è. Una lucertolina. Una di queste ragazzette che girano adesso. Non hanno dei sentimenti veri. Non hanno futuro.

Sofia - Un topo.

Nino - Esatto. I topi, le lucertole, non hanno futuro. Hanno quei piccoli occhi fissi, tristi. Scappano sempre di qua e di là. Si rimpiazzano sotto ai sassi. Non chiedono niente, e non hanno da dare niente a nessuno (190)

La parola chiave per Silvana e le sue simili, "le ragazze di oggi," è la parola "senza." Sono senza futuro, senza passato, senza sentimenti, senza casa, senza nome, senza identità. Se Silvana è un topo o una lucertola, la moglie di Edoardo, Isabellita, è un bue:

Nino - Isabellita è un essere pieno di mistero. È grande, immobile, stupida come una montagna. Come un bue—i buoi, le montagne, sono pieni di mistero. (190)

Però, Edoardo non sta bene né coi topi, né coi buoi—e si suicida. Alla fine della commedia, Sofia, portavoce della Ginzburg e fedele alla sua simbologia animale, conclude disperatamente, dopo la notizia della morte dell'amato Edoardo, che la vita è cagna con noi e che noi siamo dei cani con la vita. Ecco le ultime battute del terzo atto:

Pronto, Luisa? Luisa, Edoardo è morto. Si è sparato! È morto. Luisa? Sì, doveva succedere. Però siamo tutti dei cani. L'abbiamo lasciato morire lì solo. Siamo tutti dei cani, io, Nino, Enrico, Isabellita, Gildo. Dei cani. La ragazza? La ragazza non c'entra. Lei non è un cane perché è solo un topo. Sì, è qui. È andata a prendere un sacco a pelo. . . . I funerali? Non lo so. Cosa me ne importa dei funerali. La gente butta via la vita come se fosse un secchio d'acqua sporca. Siamo dei cani con la vita. La vita è cagna con noi e noi siamo dei cani con la vita. (213-14)

L'ultima commedia in questione, *Paese di mare*, è tutta imperniata sul personaggio di Alvise e sull'unico verso di una canzone che egli cantava. Questo verso, ripetuto ad intervalli durante i tre atti, funziona da ritornello e diventa il motivo simbolico della commedia:

Marco (*canta*) - "Tutti i cinghiali hanno detto di sí! . . . " A Roma in Via Panisperna, Alvise cantava questa canzone. Io mi ricordo solo un verso. Non so più il resto. In fondo, sono venuto qui solo per chiederli com'era il seguito. Tutti i cinghiali accettavano di diventare maiali. Tutti salvo uno. . . . Uno sceglieva di restare cinghiale. Sceglieva lo stato libero e selvaggio.

Ora Alvise, sposato con Bianca, una psicopatica, si trova in pieno fallimento sentimentale ed economico. Forte, libero, "ricchissimo, contentissimo, tranquillissimo" (88) nei ricordi di Marco, Alvise si è ridotto male. Non è più un cinghiale—simbolo dello stato libero e selvaggio. Aspettato ansiosamente durante tre atti, non appare mai; e secondo Betta, cugina di Bianca, non ricorda nemmeno la canzone. Anche qui, come nella *Segretaria*, la commedia si conclude con dei

desolati commenti sulla condizione umana e sul rapporto che ci lega al mondo animale:

Marco - È incredibile quello che sopporta una persona. Quello che ingoia. La qualità del cibo che gli viene somministrato. Le umiliazioni. Le beffe. I tradimenti. Gli addii. È incredibile l'amaro e il dolore che mandiamo giù, con la saliva, ogni giorno. Qualcuno ne muore, ma pochi. Un grandissimo numero di noi si abitua. Vive e respira, come fosse niente.

. . . .

Noi ci crediamo tanto fragili, ma invece siamo fortissimi. Abbiamo una tempra forte come dei rinoceronti. Come dei cinghiali. (102)

Nelle commedie discute sopra, nell'assumere tratti di animali, i personaggi acquistano un qualcosa di vulnerabile, di assurdo. Nella loro metamorfosi, sono comici e pietosi insieme, ci fanno prima sorridere e poi riflettere.

Questa simbologia animale—particolarmente insistente nel teatro della Ginzburg—si riscontra già, come abbiamo visto, nella narrativa precedente alla sua attività teatrale e la troviamo quando la Ginzburg torna alla narrativa. Nel romanzo epistolare, *Caro Michele*, romanzo di tono angoscioso, disperato, in cui si intravedono una delusione, una pesantezza, una stanchezza insopportabile, riconosciamo animali già incontrati in opere precedenti—la lucertola, il cinghiale—e ne scopriamo degli altri. Il padre di Michele, pittore sfortunato, è “una vecchia pantera stanca” (10); il suo cameriere Federico è “un ispido e stralunato ragazzo che sembra un cinghiale” (55). Le sorelle gemelle di Michele sono “fredde e furbe come due volpi” (46). Oreste, il cognato di Michele, è “una rana” (60); e sua figlia, Flora, “una verde lucertola di cinque anni” (41). La signora Peroni, impiegata nel negozio di libri usati di Osvaldo, è “una specie di mucca” (21). Filippo Cavalieri, l'amante della madre, che l'abbandona bruscamente per sposarsi con una giovane, è “uno sparviero” (46). E infine, l'editore Fabio Colarosa, amante prima di Ada e poi di Mara, è un pellicano. Nella sua lettera a Michele, Mara, insistendo sul naso formidabile del suo Cyrano, racconta le loro prime avventure amorose:

Mi ha invitato al ristorante. Poi mi ha accompagnato a casa, perché era festa e l'ufficio nel pomeriggio restava chiuso. . . . Io mi vergognavo del puzzo che c'è sempre. . . . Gli ho chiesto se non sentiva forse un odore cattivo. Ha detto di no. Ha detto che lui ha un naso grande ma non sente

gli odori. Avevo rimesso in ordine il letto e mi sono seduta sul letto, si è seduto vicino a me e così abbiamo fatto l'amore. . . . Dopo, lui si è addormentato. Io guardavo il suo grande naso addormentato. Dicevo: 'Dio sono a letto col pellicano. . . . Per cena avevo una lombatina, l'ho cotta e l'abbiamo mangiata metà per uno. Mentre mangiavamo gli ho detto che lo trovavo identico a un pellicano. . . . Gli ho chiesto se aveva mangiato abbastanza. Ha detto che i pellicani mangiano poco. (99-101)

Il motivo del pellicano, ripreso più volte nel corso di questo romanzo, in cui i momenti di comicità sono pochi e poco rassicuranti, costituisce un elemento di rilievo comico molto gradito, ed è, di gran lunga, l'esempio più riuscito di simbologia animale in *Caro Michele*.

L'uso della simbologia animale nella Ginzburg non si limita alla caratterizzazione di gesti ed emozioni dei personaggi fittizi, ma si estende alle opere autobiografiche (*Le piccole virtù*, *Lessico familiare*, *Mai devi domandarmi*, *Vita immaginaria*) toccando amici, conoscenti, parenti, personaggi politici e pubblici, oggetti inanimati.

In *Lessico familiare* l'interesse per gli animali coinvolge tutta la famiglia Levi. L'uso di metafore "animalesche" e l'interesse per il mondo animale, non sono tipici soltanto della Ginzburg. Si riscontrano frequenti accenni al mondo animale nel gergo e negli usi di tutta casa Levi: in particolare, nella voce tonante del prof. Levi, che ripetutamente e affettuosamente dà dell'asino ai suoi famigliari:

Guarda di andare subito a trovare l'Adele!—disse mio padre—Guai a te se non ci vai! Non voglio che fai l'asina con l'Adele! Voialtri siete tutti degli asini. Meno Gino, siete tutti degli asini con la gente, voialtri! Mario è un asino. Dev'essere stato asinissimo con la Frances, quando è andata a Parigi a trovarli! (215)

Li ritroviamo nell'allegra predilezione della signora Levi per le bestie del circo e del giardino zoologico:

—Mi piacerebbe anche avere un bel leone! Mi piacciono tanto i leoni! Tutte le bestie feroci!—diceva; e correva, appena poteva, al circo, prendendo la scusa di portarci i bambini. (214)

Nel giuoco inventato dalla sorella Paola:

Si faceva a quel tempo, a casa nostra, questo gioco. Era un gioco che aveva inventato la Paola e lo facevano soprattutto lei e Mario. Vi partecipava tuttavia a volte anche mia madre. Il gioco consisteva nel dividere la gente che si conosceva in minerali, animali, vegetali. Adriano era un

minerale-vegetale. La Paola era un animale-vegetale. Gino era un minerale-vegetale. Rasetti, che d'altronde non vedevamo da tanti anni, era un minerale puro, e così anche la Frances. (100)

Compaiono nei numerosi personaggi di *Lessico familiare* così caratterizzati: la Natalina, donna di servizio di Casa Levi, ha "un'aria da cane bastonato" (41); l'amico Franco Rasetti ha "un colorito un po' verdognolo da lucertola" (59); la sorella Paola canta con "triste voce di gatto" (45), e "skia" con "l'impeto di una leonessa" (66); il fratello Alberto, da piccolo, è dolce, mite, "una pecorina" (71); l'amica Lola Balbo lamenta l'assenza del marito "con uno strido lungo e gutturale, ma tenero, come di colomba che chiama il compagno" (196); mentre l'amica Lisetta è col marito "mite come un agnello" (199); il prof. Levi si butta nella mischia degli studenti all'istituto "come un bufalo che si butta all'assalto di una mandria" (211); Filippo Turati è "grande come un orso" (82); e Benito Mussolini, nelle parole del prof. Levi, è "l'asino di Predappio" (211).

Nelle *Piccole virtù*, nei ricordi del periodo trascorso dalla Ginzburg al confino, il bottegaio Girò sta sulla porta "come un vecchio gufo" (17); e nelle memorie del suo soggiorno inglese, le vecchie signore inglesi che la sera "si tingono di rosa e di giallo senza risparmio, si trasformano da quieti passerotti, in pavoni e fagiani lussureggianti" (38), e gli occhi delle commesse inglesi hanno "la vuota, attonita fissità che hanno, sulle sconfinite praterie, gli occhi delle pecore" (41). In *Vita immaginaria*, la Ginzburg, ingenua e sentimentale, concepisce così il paradiso: "Si pensa al paradiso, ma è possibile che sia brutto, che là non ci siano bestie, non la giraffa col collo lungo, e nemmeno la gatta che se n'è andata chissà dove." Il cineasta preferito della Ginzburg, Ingmar Bergman, è "una grande, rosea e timida cicogna" (46) e due personaggi del suo film "Susurri e gridi" sono paragonati l'uno a "un mollusco" (76) (il marito di Maria) e l'altro, "un diplomatico dai tratti gelidi," a "un pesce o una pietra" (76) (il marito di Karin). In *Mai devi domandarmi* la romanziera inglese Ivy Compton-Burnett rosicchia insalata "come una tartarughina all'ora del tè" (121) ed è, quindi, "qualcosa fra un uccelletto, un topo e una tartaruga." E finalmente, la Ginzburg, in armonia con questa sua costante simbologia animale, vive nella sua casa come "in una tana" (28) dove "quando [è] triste, [si rimpiaatta] come un cane malato, bevendo le [sue] lagrime, leccando le [sue]

ferite" (16) e si autodefinisce "un piccolo, piccolo scrittore," "una pulce o zanzara di scrittore" (*Le piccole virtù*, [89]).

Nell'agosto del '77 il romanzo breve *Borghesia* appare a puntate sul *Corriere della sera*, illustrato da disegni di gatti stilizzati (particolarmente riuscito quello dell'elegante e cattivante gatta che illustra la prima puntata), con titoli come "A una donna che non aveva mai avuto animali fu regalato un gatto" o "La famiglia dei gatti padroni." IL romanzo infatti, racconta le vicende parallele della vita di Ilaria, vedova anziana, di sua figlia Aurora, e suo cognato Pietro e di quella dei suoi gatti. Da una parte, sono descritte le relazioni sentimentali della figlia Aurora e del cognato Pietro. Aurora si sposa con Aldo, divorzia da lui, si sposa con Emanuele che l'abbandona per un'altra. Pietro termina una stanca relazione con la Rirí, si sposa con la giovane Domitilla, si separano dopo sette mesi. Domitilla, moglie di Pietro, se ne va con Aldo, primo marito di Aurora. "Chi si sposa, chi si separa" (89) commenta la Cettina. Dall'altra parte, ma contemporaneamente, si svolgono gli avvenimenti nelle vite dei gatti di Ilaria. La Rirí osserva che "Aurora [la figlia] e Ninna-Nanna [la gatta] partorivano, di solito, nella stessa epoca" (111). Il primo gatto "senza nome" si ammala, guarisce, poi muore in un incidente. "'Morto'—le disse Aurora—'morto il tuo gatto'" (77). Il secondo, chiamato Pelliccia per il folto pelo, si azzuffa sul tetto della casa con un grande gatto striato, chiamato Napoleone; rischia di morire; guarisce; poi un giorno precipita dal tetto e muore. La gattina Ninna-Nanna si perde in campagna, poi viene ritrovata, partorisce prima un gattino chiamato "Solo" che muore subito; e poi cinque gattini. Aurora con il nuovo marito ha tre gatti—Notte, Giorno, e Sera. La rapidità e la frequenza con cui si svolgono gli avvenimenti nelle vite dei familiari e dei gatti di Ilaria Boschivo fa girare la testa. La vedova partecipa poco all'azione; ne è però testimone attenta e dolorosa. Punta lo sguardo consapevole, stanco, verso la figlia, il cognato e i gatti. Gli assurdi matrimoni, le separazioni e i divorzi, il nascere e il morire dei gatti, sottolineano l'impotenza della vedova, l'immobilità del suo destino. Essa si limita ad osservare dalle quinte, si affatica, si consuma e infine muore.

Gli animali in *Borghesia* non sono piú metafore, ma protagonisti. Non si tratta piú di persone assimilate ad animali, ma di animali che assumono sensibilità umana. La situazione è rovesciata. Persone e

animali sono soggetti alle stesse regole di vita, condividono un destino comune. Ilaria rifiuta ciò che le avevano insegnato nella sua infanzia: "Gli animali non contano nulla, il loro senso nella nostra vita è nullo, non si soffre sugli animali" (78). Animali e uomini sono uniti invece da un legame "strano, triste, misterioso" (84).

Con *Borghesia* l'interesse acuto della Ginzburg per il mondo animale risulta confermato in modo definitivo. Per di più, il racconto suscita le prime osservazioni critiche circa il tema degli animali.² Queste osservazioni, limitate al racconto in questione, oscillano fra l'ovvio e il sentimentale. Di questo tipo mi sembra che siano le osservazioni di Cesare Garboli:

Si va delineando nella Ginzburg la tendenza a concepire i rapporti fra le persone come rapporti fra animali. . . . [In *Borghesia*] la decomposizione di un gruppo familiare è studiata attraverso un correlativo simbolo, il contrappunto di una famiglia di gatti che passano inosservati fra le persone. In questa tendenza, naturalmente, non c'è nulla di riduttivo. La Ginzburg si limita a far nascere sulla carta dei rapporti romanzeschi, gettando i personaggi in tempi e spazi diversi, sovraffollando il racconto, lasciando che ad aggregare e dividere fatti e persone siano solo il caso e il mistero, cioè le stesse ragioni che portano infinite generazioni di animali, nella sterminata anonimia della vita, a incontrarsi, accoppiarsi, fiutarsi, respingersi, a percorrere un tratto di strada in comune, finché un incidente qualsiasi, o la loro stessa natura, non li separi e divida.

I gatti protagonisti di *Borghesia* sono invece tipici di una tendenza che abbiamo visto già stabilita nella narrativa e nel teatro della Ginzburg e non rappresentano nessuna novità. Si uniscono logicamente ai tanti animali che affollano la fantasia della Ginzburg. Il Garboli non tiene conto dell'uso frequente di metafore tratte dal mondo animale nelle opere precedenti; non individua il significato specifico del rapporto uomo-animale; lo rende invece generico, superficiale. Le metafore "animalesche" come attestano i numerosi esempi citati sopra, sono, nel maggior numero dei casi, riduttive.³ Ed è proprio questo che le rende particolarmente efficaci ed espressive. I personaggi narrativi e teatrali, ripetutamente assimilati al mondo animale, quasi sempre "ridotti," mancano di equilibrio, di stabilità. Come dei fanciulli sull'altalena, vanno su, vanno giù; si trovano o al di là o al di qua del punto d'equilibrio—sempre fuori posto. Questi personaggi, vittime del giuoco riduttivo delle metafore e analogie "animalesche," risultano sfasati, scombinati, vulnerabili. Esprimono un pathos es-

senziale alla loro condizione umana. Destano compassione e pietà. Gli animali sono i loro interpreti.

McGill University

NOTE

- 1 La critica tuttavia sembra del tutto ignara di questo aspetto singolare della sua opera. Fa eccezione la Marchionne Picchione la quale per altro si limita a rilevare l'esistenza di "accostamenti analogici di tipo zoomorfo" nelle commedie *La segretaria* e *La porta sbagliata*. I critici hanno ovviamente rilevato la presenza e l'importanza degli animali nel racconto *Borghesia*, dove non si tratta, però, di metafore. Per questa parte si veda quel che è detto più oltre in questo articolo. Asor Rosa rileva una costante simbologia animale nelle opere di Pier Paolo Pasolini (428-31).
- 2 Si veda quel che ne dicono Tropea, Neri, Del Buono.
- 3 Tipico è l'esempio di Anna in *Tutti i nostri ieri*. Anna è una donna silenziosa, timida e mansueta; è "un piccolo insetto pigro e triste sopra una foglia" (264); un insetto "con le piccole ali senza volo e i piccoli occhi fissi" (264), "che non sa niente oltre alla foglia dove sta sospeso" (162). Simile è l'esempio di Silvana, il topo, la lucertola, nella *Segretaria* che è *senza futuro, senza passato, senza sentimenti, senza casa*. Silvana è incompleta, difettosa; le manca qualcosa.

OPERE CONSULTATE

ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1965.

CECCHI, Emilio. *Di giorno in giorno*. Milano: Garzanti, 1954.

DEL BUONO, Oreste. "La borghesia in famiglia." *Europeo* 6 gennaio 1978.

GARBOLI, Cesare. "Fascino discreto del disordine." *Corriere della sera* 11 dicembre 1977.

GINZBURG, Natalia. *È stato così, Le voci della sera*. In *Cinque romanzi brevi*. Terza ed. Torino: Einaudi, 1966.

———. *Ti ho sposato per allegria, La segretaria*. In *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*. Torino: Einaudi, 1968.

———. *La porta sbagliata, Paese di mare*. In *Paese di mare e altre commedie*. Milano: Garzanti, 1973.

———. *Caro Michele*. Milano: Mondadori, 1973.

———. *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi, 1962.

———. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 1963.

———. *Mai devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 1970.

———. *Vita immaginaria*. Milano: Mondadori, 1974.

———. *Borghesia in famiglia*. Torino: Einaudi, 1977.

———. *Tutti i nostri ieri*. Torino: Einaudi, 1952.

NERI, Giuseppe. "Conversione antiborghese." *Giornale di Calabria* 8 gennaio 1968.

TROPEA, Marco. "Famiglia." *Grazia* 5 febbraio 1978.

Alberto Cavaglion. *Otto Weininger in Italia*. Roma: Carucci editore, 1982. Pp. 240.

Alberto Cavaglion's monograph, a revised doctoral dissertation, surveys the critical reception of Otto Weininger (1880–1903) in Italy, giving the reader an overview of the antisexual fanatic philosopher's two books, *Geschlecht und Character: Eine prinzipielle-Untersuchung* (Vienna, 1093), an expanded version of a dissertation entitled *Eros und Psyche*, which he wrote for Friedrich Jodl, and *Über die letzten Dinge* (Vienna, 1094), a collection of aphorisms that appeared posthumously and that he penned while travelling through Germany and Norway in 1902 and during his tour of Italy in 1903.

The publication of Mr. Cavaglion's book is a welcome event; it is the first study in Italian letters that presents a straightforward, sympathetic but balanced account of the intellectual and literary impact in Italy of the theories of a thinker who more poignantly than perhaps any other individual embodied the promise and the peril of European intellectuality at the turn of the nineteenth century. Weininger, using mathematical formulas, believed he could demonstrate how varying proportions of male and female protoplasm could explain prostitution, anti-semitism, racial superiority and even genius.

No doubt, Cavaglion's ambitious study—accurately characterized in the *Introduzione*—is a significant addition to Italian critical literature and deserves wide readership for its many strengths. A noteworthy feature of this monograph is its arrangement into eight short sections. The first four, "La Voce," "Sesso e carattere" (1913), "André Spire," "Intorno alle cose supreme" (1914), are roughly chronological. Each section is a succinct, knowledgeable account of the articles and critical commentaries on Weninger that appeared in the most authoritative Italian literary journals of the *primo novencento*, from *Leonardo* to *Lacerba*, from *La Voce* to *La Ronda*. The remaining four "Individuo assoluto ed estetica metafisica," "Maschilità del fascismo," "Le Juif antisemite," "Trieste," address interrelated questions of cultural, social, political, historical events: the philosophy (politics, aesthetics, ethics) of Benedetto Croce, the Catholic Church's opposition to Freud's pansexualism and the antifeminism of fascism. On reading Cavaglion, one receives the impression, first, that an important aspect of Weininger's work was totally misunderstood by the Italian intelligentsia and, secondly, that the remainder shifted kaleidoscopically to blend with a certain wishful preconception. No doubt Weininger was welcomed warmly, almost emotionally by his Italian readers. This warmth is reflected in what seems to be a general tendency, on the one hand,

to impose an Italian spiritual paternity upon his *Geschlecht und Character* and, on the other hand, to redeem the young Jewish prodigy by stressing his antisemitism (or is it anti-germanism?) in *Über die letzten Dinge*. The outstanding feature of this book is the comprehensive and cohesive coverage of a somewhat neglected field in Italian thought and letters. Mr. Cavaglione has demonstrated his scholarly ability, his wide-ranging familiarity with Italian intellectual life before and after World War I. In short, *Otto Weininger in Italia* is an excellent guidebook on a much debated period in Italian letters. I can recommend it for research libraries without reservations.

CARLO FONDA
Concordia University

Paolo Simoncelli. *La lingua di Adamo: Guillaume Postel tra accademici e fuorusciti fiorentini*. Firenze: Olschki, 1984. Pp. 185.

The book focuses on a few passages from Dante (especially *Paradiso*, XVI. 124–26 dealing with the language spoken by Adam) and on the theories that several sixteenth-century Florentines expounded in relation to Dante's statements on matters of language. The major figure dealt with is Guillaume Postel (1510–81), the French humanist, linguist, religious thinker and prophet, who is much less well known as a critic of Dante. Not only does Professor Simoncelli's study provide new information in this area but it also challenges many of the interpretations offered by historians of the *questione della lingua* for this period. The author rejects facile labels and chooses instead to examine internal and external data thoroughly and objectively. Through a careful reading of the documents (both manuscript and printed) and judicious weighing of the impact of political and religious factors, in a manner which one might term interdisciplinary and which he used with much profit in a previous work entitled *Evangelismo italiano del Cinquecento*, Professor Simoncelli is able to pinpoint convincingly the subtle differences which characterize the individual theories of the various protagonists in this episode of the language controversy.

What emerges is a clear and well-documented exposition of the intricate interplay and evolution of the views each critic advanced and modified in the light of changing personal historical circumstances. The Florentine academician Giovambattista Gelli developed his early ideas on the Aramaean origin of Florentine probably after reading Postel's work on the origin of the Hebrew language (1538), the author argues. This theory, as advanced by Pierfrancesco Giambullari, was a defence of Tuscan in the face of *bembismo*, but it also had political implications, Simoncelli shows. It indicates the far-reaching geographical boundary of the Medici state and

therefore was probably designed to support Cosimo I's expansionist policy. However, the same critic, wishing to justify the accuracy of Dante's verses, took exception to Postel's belief that there had been a single incorruptible language right up to the time the tower of Babel was erected. Gelli too departed from Postel's position when he later abandoned the Aramaean theory altogether. Yet in 1551, in his work on Etruria, Postel, oblivious to the current situation in Florence, took up the question again. He criticized the Florentine critics at a time when the Academy in Florence was engaged in establishing rules for the use of the vernacular. Simoncelli succinctly describes the pronounced divergence between the French thinker and the Italian critics as involving an increasing syncretist approach on the part of Postel, while the Florentines were moving toward a more rationalist position.

Another player dealt with in this work is Benedetto Varchi, one of the theorists who denied Dante's authorship of the *De Vulgari Eloquentia*. Simoncelli's assessment of the situation enables him to demonstrate that it was against Varchi and his colleagues that Jacopo Corbinelli, the Florentine republican exile in France, directed his Paris edition of the treatise in 1577. A close associate of Postel, as the documents show, he must have found in him a kindred soul who abhorred tyrannical regimes and official religions. To explain what might otherwise appear to be a fortuitous collaboration, Simoncelli singles out another common bond: both dreamt of reviving past civilization, even if for the persecuted Postel it was a religious one and for Corbinelli a political and literary one. Moreover, it was logical for the two "outsiders" to be interested in the publication of a treatise written by Dante precisely when he too was in exile. Postel's total contribution to the publication consists of two brief letters he addressed to the editor Corbinelli. Overlooked by historians, they are now available in the Appendix of Simoncelli's book (165-73). Using these texts as his point of departure, and elucidating them with many facts and serious reflection, the author sheds new light on a fascinating episode in the *questione della lingua* and, in the field of Postel studies, he adds to the research being done by other scholars like Francois Secret and Marion L. Kuntz.

OLGA Z. PUGLIESE
University of Toronto

Albert Howard Carter, III. *Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*. Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1987, Pp. 182.

I.T. Olken. *With Pleated Eye and Garnet Wing: Symmetries of Italo Calvino*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. Pp. 157.

A space is created with the death of a writer which, like a dying star, may absorb surrounding matter and form a vortex. With the death of Calvino, it is hoped that new and enthusiastic studies will manage to escape the intellectual maelstrom and attempt to rightfully place him within that entangled typography which is contemporary literature. These two books bridge that difficult arc of time which surrounds the death of Calvino and unwittingly (not purposefully) represent useful examples of both cautious criticism (Olken), and optimistic speculation (Carter). Both authors set out to decipher the formulaic peregrinations of Calvino's imagination, each with surprisingly different results. Olken uses a staid, often repetitive, and highly abstractive method which is mindful of the immanent presence of authorial voice. Carter's approach is bright, upbeat, wide in breath and scope, and intrepidly explores possibilities of interpretation. I shall begin with Carter's text.

Although this monograph contains frequent insights, readers who anticipate a highly structured and systematic presentation of the "Fantastic" in Calvino will be sorely disappointed. This is not a mere cataloguing of examples under theoretical rubrics. For this unpretentious approach, we are grateful. I am reminded of Tristram Shandy's words:

Give me a credit for a little more wisdom than appears on my outside;—and as we jogg on, either laugh with me, or at me, or in short, do anything—only keep your temper.

Indeed it is easy to keep one's temper while reading this study. The rhetoric is seductive, the auspicious decision not to control the circumstances of Calvino's fantasy is rewarding and refreshing. Rather than presenting a wide spectrum of specious ideological filiations, Carter anchors his approach to a specific goal: the exploration of "alternate visions" and how they are "made visible and plausible through literary elements so that we can explore intensified human desires and the limits of human thought." The basis of Carter's epistemological framework is the use of fantasy by Calvino as a structural tool of interpretation and artistic creation. The fantastic, Carter correctly points out, has been variously described by various theoreticians (Todorov, Eliade, Frye, Steiner) and indeed by Calvino himself. Yet it is not his purpose to establish dialectic poles of inquiry, nor classify normative entities. Instead his discussion of selected stories deals primarily with insights, personal query, and the possible heuristics use of comparative relations. In this Carter succeeds admirably.

After opening the text with a brief biographical note on the author en-

titled "Who was Italo Calvino?" he discusses Calvino's works in chronological order, beginning with *Il sentiero dei nidi di ragno* and ending with *Palomar*. His discussion of selected stories (focussing primarily on the later, more popular Calvino), is limited to those relationships which appear most fundamental to himself as reader. The result is a personalized reading of Calvino which is often surprisingly brief (*Il sentiero dei nidi di ragno* merits only 3 pages). Given this succinctness, it would be improper to weigh the merits of Carter's book by comparing it to highly formalized and theoretical studies of Calvino. Yet he fares well in the comparison. The suggestions he offers are pithy, rather than cursory, and leave the reader wishing for more. His lively style, when coupled with the verve and variety of Calvino's work ("a rich and ambiguous miracle" [152]), reveals a certain flair for the kaleidoscopic realities of literature and is both entertaining and enlightening. The often downright complexity of many critical approaches is tempered by Carter's scholarship. The ambiguity and increasing fragmentation of recent trends is swept away by a refreshing, humanistic inquiry.

For the most part the text is urbanely, even wittily, written. I especially enjoyed his chapters on *Cosmicomiche* and *l con zero* where the fantastic past ("richly described and humanly interpreted" [81]), is perceived as a formulaic system whose values are purposefully personal yet surprisingly open to interpretation. His commentary on *Se una notte d'inverno un viaggiatore* is also well-stated and poignant. As a comparatist, Carter offers a stimulating string of associations which span both time and literatures (*Gilgamesh*, *Aristophanes*, *Ecclesiastes*, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, Keats, Grass, Twain, Borges, Gide, Blake . . .).

There are few formulaic statements in this book. One of these is Carter's suggestion that he perceives a "general movement toward abstraction" (83) in Calvino. Such statements, however, are balanced by an underlying sensation in the text that the entire work is premised on what Carter calls "tentative speculations." This is an admirable quality when one considers that most criticism today is governed by manipulative documentation, not evaluative speculation.

This then is a general, exploratory, work, that makes use of a wide spectrum of competences in order to reveal the numerous and diverse activities which may occur in a reader when he sets out to read the work of Calvino. Carter has apparently foreseen possible "my-interpretation-is-better-than-yours" conflicts but remains unfazed in his enjoyable and highly readable extrapolations. The consistent rigor and intensity of research make this monograph a fine-meshed inquiry. Calvino encouraged complexity and, we are reminded by Carter, "enjoyed the notion of infinite freedom in the possibilities of writing, reading, and theorizing" (12). The book succeeds in fabricating a future encounter with Calvino and offers a suitable meeting-ground upon which these activities may converge to

reveal a fascinating network of interrelationships.

To grasp most of Professor Olken's interesting and insightful observations is instead a task which is often as exciting as it is frustrating. The basic point to be digested here is that works of criticism which attempt to illustrate narrative technique without drawing firm interpretive conclusions, often undermine the very complexities of discourse they posit and purport to decipher. Olken wishes to present a descriptive analysis of Calvino's symmetrical narrative gyrations. She attempts to do this while skirting literary theory. It is thus not always clear what the author holds to be the precise connection between Calvino's intellectual nomadism and her own constantly shifting meanderings. Professor Olken has apparently set herself the task of deciphering Calvino's complex problem of representation. It is disturbing, then, that she does not define her own key terms: radio symmetries, game, play, thematic symmetry, structural symmetry, patterns of nature, nature of patterns. Nor is it easy to fully comprehend when one unequivocal descriptive category ends and another begins.

The text opens with an introductory discussion of Calvino's literary "antenati" which is both insightful and well grounded. This introduction, however, is not crucial to the rest of the text. The nexus of the argument, that Calvino's poetics is constituted by a plethora of recurring patterns and symmetries, philosophical positions, aesthetic components, and stylistic devices, is indeed valid. The development of her argument, however, does not bolster her opening premises. Instead, she recreates "radio symmetries" of her own. In this way the work is reduced to a series of self-replenishing ideas which revolve around themselves. These ideas are never fully developed and follow an all too tired outline.

Though Olken moves adeptly from one Calvino story to another, her wandering discourse, at least to my mind, destabilizes the reader. She assumes, on the one hand, that the reader knows Calvino intimately. On the other hand, she distressingly insists that he plough through far too many lengthy quotations. The book would also appear to be misnamed, for while no mention is made of the heraldic trilogy in the title (letting one assume a larger range to the study) a good portion of the study seems to spawn from and "spiral symmetrically" around *I nostri antenati*. The rational, indeed enjoyable, prose of her argumentation is also hamstrung by an effort to strike parallels between stories and characters while foregoing critical analysis. Patterns and techniques are never really "laid bare," merely disclosed. The archeology of the text tends to be redundant. Though examples from Calvino's texts are plentiful I often found myself encountering "yet another" structure, theme, and pattern without having understood the preceeding one.

The book is also, unfortunately, replete with inconsistencies and errors. Page numbers to quotations from *I nostri antenati* are cited in footnotes in Chapters I, III, IV, but cited in the body of the text in Chapter II. *Le città*

invisibili, cited for the first time as the reference text in the footnotes to Chapter II is cited again in the notes to Chapter III. It is also often difficult, if not impossible, to crosscheck quotations in the original texts. It is not clear, for example, which edition she is using of *Il visconte dimezzato*: Gettoni, Coralli, or Nuovi Coralli? On page 58 she claims that a quotation is to be found on page 17 of *I nostri antenati*, Super Nuovi edition, when in reality it is on page 117 of the Nuovi Coralli edition of *Il visconte dimezzato*. The same is true of several other citations. There are also many typographical errors. Is Olken using a 1954 edition of *Il sentiero dei nidi di ragno* (76) or the 1964 edition? Page numbers are missing from quotations on pages 141 and 143 (or is the reader to assume that they are part of the quotations further on in the book), and again on page 58. In a text which is punctilious about the translation of Italian passages into English, one is surprised to find a missing translation (106), as well as errors in spelling (heppen, 123), and a period in the place of a comma (87). The Bibliography lists the Table of Contents of *Una pietra sopra*.

At times one is most distressed to find Olken misinterpreting an obvious metaphor. While referring to Pin's need for adult affection she states: "Pin finds this in the figure of Pane, with whom he goes off hand in hand at the end of the novel . . ." (57). But it is not *Pane* that Pin is walking with but *Cugino*: ("Ora camminano per la campagna e Pin tiene la sua mano in quella soffice e calma del Cugino, in quella gran mano di pane," *Il sentiero dei nidi di ragno*, 195). It is also incorrect to state that *Le cosmicomiche* presents an "organic world . . . exclusive of man" (137). Qfwfq may not be a man but he does embody a human voice and preternatural vision. Indeed, the cosmic trilogy is a universe according to Qfwfq and represents a humanist, anthropomorphic stance by Calvino against "il mare dell'oggettività" (see "Scienza e letteratura" in *Una pietra sopra*, Torino: Einaudi, 1980, esp. 188).

Though the book reads as one long essay, the reader is left with the impression that its chapters are individual essays that have been poorly spliced together. Chapter IV is by far the most interesting of the essays, the fundamental difference from the rest of the book being the emphasis on *La speculazione edilizia* and *Marcovaldo*. Here too, however, the strategy is short lived and the author again retreats to a discussion of *I nostri antenati*. A more consonant approach could have been to highlight the heraldic trilogy while employing the body of Calvino's narrative as reference motifs for comparative analysis.

Both Professor Carter and Professor Olken are to be commended for attempting to render Calvino more accessible to a larger North American public. The books are eminently justified as gestures towards those who have been tantalized by the author but have not entered the vast library of Calvino criticism. It is unfortunate that both texts could not have presented similar, at least editorial, professionalism. Notwithstanding the unbalance,

however, these studies will generate new questions and open new avenues of research.

FRANCO RICCI

University of Ottawa

Fredi Chiappelli. *Il legame musaico*. Ed. Pier Massimo Forni con la collaborazione di Giorgio Cavallini. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 1984. Pp. 436.

This fascinating collection of articles by Fredi Chiappelli (Director of the Center for Medieval and Renaissance Studies at UCLA) was so well-received in Italy that it won the Lericì Prize for Non-Fiction ("Premio Lericì per la Saggistica"), the Country's outstanding annual award for criticism, in August, 1986.

The ensuing publicity in Italian newspapers, praising the selection of Chiappelli's work for the award, helped to increase the popularity and distribution of this book in Italy. The value of it had previously been documented by detailed reviews in important literary periodicals such as *Antologia Viessieux* (V. 78, 1985) and *Studi e problemi di critica testuale* (V. 31, 1985) by scholars of no less repute than Roberto Fedi (Florence University) and Emilio Pasquini (Bologna University).

Here in the United States, present and former students of Fredi Chiappelli, as well as scholars who wish they had been his students, are finding *Il legame musaico* extremely useful and delightful. Inside the sober sage-brown cover are gathered together twenty-five articles written between 1951 and 1981, whose scholarly interest can be defined according to different perspectives. Only one was unpublished before ("Postille al nodo Salomone").

Diachronically, the twenty-five essays accurately synthesize more than thirty years of Italian studies in the U.S.; they document Chiappelli's weekly confrontations with Italian and American graduate students during seminars on subjects raging from "the birth certificate of the Italian language," as Giorgio Varanini would call it ("L'episodio di Travale e il 'dire onestamente villania' nella narrativa toscana dei primi secoli"), to "Lorenzo Montano prima di 'Carte al vento.'" "

"Most of them are classics but surprises are to be found among them," wittily anticipates Pier Massimo Forni, the editor, in the Introduction. And indeed Montano, Pasquali, Lorenzini, Doni, among other subjects, are treated with thoroughness and originality.

Synchronically, the approach of each paper testifies for what has become an almost proverbially sound background in Italian philology and linguistics (Fredi Chiappelli was among Bruno Migliorini's first batch),

combined with mature and very competent insights into structuralism and other novelties. Readers trained and versed in a variety of traditions will easily find themselves on familiar ground. For example, in the essay "Sullo stile del Lorenzini," the discourse mechanism of *diversion*, the typical change in narrative mood, in textual tone—in other words, in style—is defined as the main textual technique that constitutes the comical element in Lorenzini's work. Another member of the "Differance" family?

Paradigmatically, then, most scholars of Italian, no matter what their specialization, will find in *Il legame musaico* a delightful source of ideas to add to their corpus of information. The readers who will profit most from this book are the increasing group of generalists, those who need to make constant reference to a broad background in Italian literature as a whole. This volume will provide updated approaches to textual analysis and sound and organized examples of what the discipline has been based upon in the course of the last few decades to those who, at the beginning of each term are confronted with a new class of students, either graduates or undergraduates, whom they must entertain and seduce with bright new ideas.

Pier Massimo Forni (in Fredi Chiappelli's own definition one of the finest scholars to come out of his school) cogently explains the characteristics and motifs of the book:

Lo studio della parola è la chiave per entrare nelle stanze, anche le più segrete, dell'opera; dai singoli particolari del linguaggio di uno scrittore si può risalire alla sua anima.

Language is the external crystallization of the internal shape, and provides the basis for the inductive method, without which philological and stylistic research is impossible. According to Fredi Chiappelli's approach, textual analysis bridges the gap between linguistic and literary analysis; the emphasis on the former is stronger than more recent schools of literary criticism might expect.

In these essays, evidence is provided to support the claim that to reach the essence of a text it is necessary to "lose one's way" in the maze of external, linguistic, textual form: so far, any hard-core structuralist or semiotist would agree. Chiappelli's innovation consists of perceiving the interplay of extremely minute differences and contrasts, so small as to fall through even the most sophisticated meshes of paradigmatic and syntagmatic siftings. The underlying assumption is that in a literary text everything substantial has a formal counterpart: the detail stands for the entire work; every single fragment is significant and precious, productive, relevant, and useful to the author's search for a shape for his or her own content. That is why a significant number of the articles in the book are based entirely or in part on the study of variables: "Dall'intenzione all'invenzione: una lettura petrarchesca," "Petrarch and Innovation: a Note

on a Manuscript," "An Analysis of Structuration in Petrarch's Poetry," "Le thème de la *Defectio solis* dans le 'Canzoniere': *variatio intus*," "Sul linguaggio dell'Ariosto," and "Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei *Promessi Sposi*."

Functional linguistics, more precisely the shape strategy of the *mot d'esprit*, is the leitmotif behind three of the essays: "L'episodio di Travale e il 'dire onestamente villania' nella narrativa toscana dei primi secoli," "Proposta d'interpretazione per la tenzone di Dante con Forese Donati" and "Sull'espressività della lingua dei 'Marmi' del Doni." Traditional, mainstream philology, not without sensitivity to the stylistic implications, characterizes another group of articles: "Note sull'imperativo 'tragico' italiano," "Osservazioni sul testo del 'Convivio': *di* con funzione strumentale," "Osservazioni su alcuni testi di Leonardo," "Note su alcune espressioni leopardiane," "note su un'immagine e su un motivo del Boccaccio nel Tasso," "Sullo stile del Lorenzini," "Lo stile di Pasquali specchio del ragionamento critico," and the already mentioned paper on Montano. In the case of the last three authors, Chiappelli takes but a few samples of the entire corpus of linguistic material to be investigated, in order to give us appealing anticipation of his future commentary.

Among many, two of Chiappelli's "creatures" have been enjoying particular fame: both of them are major characteristics of the analytic, meta-language play of which *Il legame musaico* is one of the finest examples: the use of sensorial, emotional language and the *fantasma narrativo*. With the former, Forni warns us, nothing is sacrificed to indefinite, blurred, confused stylistic considerations, but rather, the stereoscopic and stereophonic impact of the critic's approach achieves dramatic momentum. Here is the example picked by the editor:

Come rugge il leon, fischia il serpente,
come urla il lupo, e come l'orso freme
v'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono:
tanti e sí fatti suoni esprime un suono.

(*Gerusalemme Liberata* XIII.21.5-8)

And this is what Chiappelli has to say:

L'allucinazione si scatena: ruggiti, fischi, urli, fremiti si levano uno dopo l'altro, e vibrano infine tutti insieme, in uno sconcerto fortissimo chiaramente conglobato nel v. 21, 7, dove si ripete *v'odi* quasi a far rotare l'attenzione dell'ascoltatore nei diversi punti di un anfiteatro strumentale, e dove son dati i segni dell'alto (*trombe* e del basso (*tuono*)). . .

The ghostly presence of the *fantasma narrativo*, haunting a great number of Chiappelli's most popular pages, has been defined by the author himself, in his paper on "Fantasma ed espressione nel Tasso":

Chiamiamo "fantasma" l'immagine nella sua fase creativa, di apparenza alla fantasia del poeta; cioè, quell'incognita interiore che si può intuire con un atto

di sintesi dai dati espressivi analizzati nella loro struttura.

The notion is current in the modern critical tradition, but Chiappelli has adopted it and developed it as an integral and functional part of his critical discourse. The psychological implications of this innovation are immediate, particularly if considered in connection with the specialized interest in the variants mentioned above. It is more obvious in the case that "l'indagine stilistica si risolve in sottile psicologia piuttosto che in abbaglio estetico. . . ."

Time and space are the two unifying factors of the studies on Manzoni ("Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei 'Promessi Sposi' " and "I notturni di Manzoni") and Verga ("Una lettura verghiana: 'La roba' and 'La Lupa' "). It is in these four papers that the operation of stylistic microanalysis reveals its other aspect of macrosynthesis: in the case of the Lombard, the alternation of day and night is seen as mirroring the perception of faith and divine providence in a Catholic system of values, while in the case of the Sicilian, space and the surrounding landscape are the stylistic particulars which reflect the content of the whole.

"La Lupa" is by far the most interesting and fascinating literary text here. Her *fantasma narrativo* helped me a great deal in identifying and contrasting the features of female sexuality as portrayed by Verga, as perceived by Chiappelli, and as applicable to my own research work on Women's Studies and Discourse Analysis across genders.

It is yet another portion of a debt to the author of the essays, splendid master, and to the editor of the book, his young pupil, without whom Italian studies in the U.S. would be far less promising and exciting than they are.

CHIARA BASSI

University of Arizona at Tucson

NOTES

What follows is a list of the major reviews of *Il Legame Musaico*: Ted Cachey in *Annali di Italianistica* 3 (1985) 179-81. Emilio Pasquini in *Studi e Problemi di Filologia Testuale* 31 (1985) 197-205. Danilo Romei in *Antologia Viessieux* 21. 3 (1985), 158-61. Maria de Las Nieves Muniz in *Critica letteraria* 51 (1986) 400-01. Rita Librandi in *Filologia e Critica* 11 (1986) 316-20. John Woodhouse in *The Modern Languages Review* (1987).

Stefano Ferrari. *Psicoanalisi arte e letteratura. Bibliografia generale 1900-1983*. Parma: Pratiche, 1985.

Ad eccezione di alcuni nomi—Debenedetti, Solmi, Saba, Contini, Gadda, Moravia e pochi altri—il resto dei rappresentanti della cultura italiana del

primo Novocento aveva solo mostrato resistenza o avversione nei confronti della psicoanalisi. Il mito della sana "latinità," l'egemonia degli idealisti crociani e gentiliani, il rifiuto da parte del fascismo e della chiesa, la confusione venutasi a creare con gli accostamenti tra teorie freudiane e quelle avanzate da Lombroso che equiparavano genio e follia, come ha dimostrato Michel David nel suo volume *La psicoanalisi nella cultura italiana* pubblicato ormai da oltre vent'anni, avevano enormemente ostacolato lo sviluppo della psicoanalisi in Italia insieme alla sua applicazione al campo letterario ed artistico in genere. La situazione, come è noto, subisce un radicale capovolgimento ad iniziare dagli anni '60 quando gli strumenti psicoanalitici trovano non solo una stimolante integrazione negli approcci multidisciplinari adottati da una fitta schiera di giovani critici, ma riescono spesso, in maniera del tutto autonoma, ad aprire sentieri interpretativi inediti e ricchi di innumerevoli risvolti.

Per un primo orientamento generale sui rapporti letteratura-psicoanalisi possono fare da buona guida la sezione *La critica psicoanalitica* curata da M. David in M. Corti, C. Segre, *I metodi attuali della critica in Italia* (1970) o i volumi come quelli di B. Fornari, F. Fornari, *Psicoanalisi e ricerca letteraria* (1974), G. Desideri, *Psicoanalisi e critica letteraria* (1975), R. Bodei, *Letteratura e psicoanalisi* (1976) che, oltre a presentare una selezione di scritti teorici e di applicazioni nella pratica della critica letteraria, sono corredati di informazioni bibliografiche miranti a dare particolare rilievo ai lavori prodotti in ambito italiano. Tuttavia, mancava un repertorio bibliografico dedicato alla critica psicoanalitica e compilato per testimoniare anche l'intensa attività che si è svolta nell'Italia di questi ultimi decenni. Si dirà, infatti, che nei due repertori curati da Norman Kiell e considerati tra i più completi del campo in questione (*Psychoanalysis Psychology and Literature. A Bibliography*, Madison, 1963, 1982², e *Psychiatry and Psychology in the Visual Arts and Aesthetics. A Bibliography*, Madison, 1965), i contributi italiani risultano completamente assenti.

L'imponente repertorio approntato da Stefano Ferrari, *Psicoanalisi arte e letteratura. Bibliografia generale 1900-1983*, viene pertanto a colmare una grossa lacuna e si rivela un prezioso strumento di lavoro sia per coloro che sono impegnati nell'ambito della critica psicoanalitica sia per quelli che vogliono semplicemente tenersi al corrente degli studi svolti in un campo senza dubbio centrale e assai movimentato. Con i suoi 7000 titoli, come spiega Ferrari nella sua limpidissima introduzione, il repertorio non ha né pretese di carattere "critico-valutativo" né, tantomeno, la presunzione di un lavoro esaustivo. Sottoporre a un vaglio critico ogni singolo contributo, o mirare alla completezza in un campo alla cui vastità contribuiscono anche le sue ramificazioni in una molteplicità di indirizzi e di scuole, sarebbe stato certo un proposito, a dir poco, illusorio. Le soluzioni adottate da Ferrari risultano invece assai sagge ed efficienti.

Seguendo un ordinamento alfabetico per autore, il repertorio elenca

contributi che vanno dalla letteratura al cinema, dalle arti figurative alla musica, al teatro, ed è aggiornato fino al 1983. L'autore ha selezionato esclusivamente lavori prodotti in lingua inglese, tedesca, francese, spagnola ed italiana, facendo lo spoglio delle principali riviste psicoanalitiche e di quelle che si distinguono per un loro chiaro indirizzo interdisciplinare. ha egli inoltre consultato varie bibliografie nazionali insieme ad altri repertori cercando scrupolosamente di raggiungere un "controllo incrociato" del materiale. Nella sua opera di selezione Ferrari si è lasciato guidare dal grado di "specificità psicoanalitica" dei contributi ed ha conseguentemente escluso non solo recensioni o articoli apparsi su settimanali e quotidiani—la loro rilevanza critica tra l'altro sarebbe in molti casi abbastanza limitata—ma anche quei lavori che si richiamano all'approccio psicoanalitico in maniera secondaria o marginale.

Bisogna rilevare che il termine "psicoanalisi" impiegato nel titolo del volume è da intendersi in modo estremamente lato: Ferrari, infatti, non ha scelto solo contributi di stretta osservanza freudiana o provenienti dalla scuola di Adler, Rank, Klein, Lacan ed altri, ma anche ricerche come quelle condotte nell'ambito della psicologia analitica junghiana, in modo da fornire un repertorio rappresentativo dei molteplici sviluppi e direzioni cui sono andate incontro le teorie e le analisi dell'inconscio. Ogni singolo titolo appare sia nella sua versione originale che nella traduzione italiana, soluzione questa che si rivela senza dubbio estremamente utile allo studioso italiano. oltre ad un Indice dei nomi e delle opere, il repertorio è corredato di un praticissimo "Indice tematico" che elenca alfabeticamente numerosi argomenti e concetti di particolare rilievo per i rapporti tra arte e psicoanalisi.

Ferrari ha saputo consegnarci un repertorio efficiente ed utilissimo, sicuramente indispensabile tanto allo specialista impegnato ad affrontare l'arte e la letteratura da una prospettiva psicoanalitica quanto allo studioso o allo studente che nutre un minimo di curiosità per un campo che non smette mai di sedurci.

JOHN PICCHIONE

York University

Rodolfo Doni. *Medugorje*. Milano: Rusconi, 1985.

Da diversi anni il fenomeno delle apparizioni della Madonna a un gruppo di adolescenti a Medugorje, in Jugoslavia, è segno di attenzione non solo da parte del mondo cattolico, ma anche di quello laico e scientifico propenso a ricondurre gli eventi paranormali a principi scientifici verificabili. È la prima volta, almeno in Italia, che tale fenomeno è diventato materia narrativa tramite l'elaborazione fantastica di uno dei più letti scrittori di

ispirazione religiosa, Rodolfo Doni; sicché *Medugorje*, un romanzo breve, si inserisce "naturaliter" nella linea delle opere precedenti del medesimo autore, anche se restringe quella problematica di carattere sociale ed esistenziale a cui Doni ci aveva abituati. Che è presente comunque, e anche intensamente sentita a volte, ma come assorbita da quella religiosa, giacché il fine ultimo del libro è di testimoniare la vericità delle apparizioni e farsi portavoce della necessità della fede non solo come unica via per raggiungere Dio, ma anche come risoltrice dei problemi esistenziali: "È dunque una doppia esplorazione che compio in queste pagine, dove la fantasia avrà la sua parte ma solo per fare più verità: affinché un piccolo coro diventi esemplare di mondo che vive sull'orlo dell'auto-distruzione"(9). Opera poetica dunque, ma fortemente legata al fatto contingente la cui natura mistica sembra per Doni trascendere ogni altro valore.

La trama è oltre modo esile e parla del viaggio a Medugorje da parte di Alberto, un intellettuale cattolico in stato di crisi dovuta tanto alla malattia delle persone più care (gli sta morendo la madre, e il suo miglior amico è stato colpito da una malattia incurabile) quanto alla incomprensione e solitudine da cui è circondato nella città in cui svolge l'attività di giornalista, dove nemmeno i suoi compagni di fede sembrano comprenderlo e apprezzarne l'ingegno. Onde la sua fede ha cominciato ad essere intaccata dalla sfiducia. In questo stato di incertezze il viaggio che compie assieme alla moglie—con l'immersione in una spiritualità sincera e non disturbata dallo spirito inquisitivo e dalle sottigliezze razionalizzanti dell'ambiente intellettuale, in un misticismo vissuto come realtà quotidiana—deve recuperarlo alla pienezza delle sue convinzioni religiose e fornirgli una maggior comprensione delle verità ultime riguardanti la vita umana grazie anche alle rivelazioni apocalittiche che la Madonna continua a fare ai giovani durante le apparizioni.

Nell'opera si avverte una dualità tra le parti fantastiche, riuscite, e quelle della cronaca che restano documento ("tutti i fatti, avvenimenti, persone che si riferiscono a Medugorje sono veri, scrupolosamente veri; quelli inerenti all'Italia, a cominciare dal protagonista narrante, o totalmente inventati o molto rielaborati dalla fantasia," [7]). Non basta la presenza del personaggio narratore che vive l'esperienza personalmente a unificare le due parti. Non tutto viene efficacemente filtrato attraverso la sua sensibilità e tradotto in materia poetica. Egli è più vivo, più vero poeticamente, quando affronta problemi esistenziali, quando si confronta con il fratello uomo, che quando vive il suo contatto diretto con la realtà contemporanea di quell'angolo di terra jugoslava. Egli ci presenta il suo sofferto stato di crisi soprattutto nei flashback dove recupera momenti della sua vita anteriore, da quando era stato uno studente comunista in cerca di una verità umana che escludesse la presenza della religione in nome di un razionalismo ateo e materialistico, a quando aveva incominciato a rendersi conto della debolezza di tali posizioni e della loro insufficienza a

spiegare il male, quando, ritornato cattolico, era diventato intellettuale di punta di una possibile, ma irrealizzata resurrezione post-conciliare dello spirito religioso nella città di Firenze: l'*intelligentsja* fiorentina (i farisei) viene vista come antesignana di una religione individualistica, oberata da una presunta superiorità, e condannata alla futile verbosità; e "la chiesa italiana, in generale, non gli sembra all'altezza dei tempi. Non vive profondamente il grande nesso tra fede, rivelazione e istituzioni" (91). Onde Alberto aveva spesso preferito l'amicizia di gente come Rossi Mauro, già suo maestro, ora volutamente ateo e irreligioso, ma più umano e sensibile di tanti dissidenti cattolici. Un uomo che pure ha trascorso la vita in cerca della verità e si è appagato della conquista di un umanesimo razionalistico inteso soprattutto come valore morale, centrato sulla rivalutazione dell'uomo in nome della libertà e della tolleranza. L'accostamento tra Alberto e Rossi mette anche a confronto due umane proposte, quella della religione e della scienza che spiega solo ciò che è visibile, quella della fede che più che spiegare produce il balzo che permette l'accostamento a Dio. Alberto è tutto trepidazione per l'amico malato e malinconia per l'impossibilità di ricondurlo alla fede.

L'avventura di Alberto a Medugorje termina con il rafforzamento della fede, con la comprensione che una fede conservata senza convinzione porta alle incertezze e incredulità che l'avevano spinto al viaggio, mentre anche la fede, come "deposito, va speso e rifatto di continuo, altrimenti scompare" (152).

Medugorje presenta la struttura spezzettata di una storia che non vuole distendersi nel largo respiro narrativo, ma continuamente interromperlo per ripiegarsi su se stessa ed immergersi nella riflessione e nell'esercizio della memoria. E tuttavia si avvale della chiarezza espressiva ormai diventata tipica della prosa sobria di Doni, che qui si impone anche quando si è in presenza del mistero delle apparizioni e immersi nell'atmosfera mistica del santuario di Medugorje, o impegnati nel dibattito intellettuale. Mentre la caratterizzazione fisica a volte, ma soprattutto morale, dei personaggi, come avviene per la figura di padre Tomislav, è quasi esclusivamente affidata a un dialogo sommamente conciso ed efficace.

ANTHONY COSTANTINI

Marymount Manhattan College

Lectura Dantis. A forum for Dante research and interpretation. Tibor Wlassics, Ed. Vol. 1, No. 1, Fall 1987. Special Number: "Lecturae Dantis Virgilianae." Pp. 84.

Come annuncia il direttore nella presentazione, questa nuova rivista di studi danteschi si propone di offrire, in due fascicoli annuali, letture di singoli canti della *Divina Commedia*, sul modello delle varie serie già esistenti in Italia e in America, oltre che saggi, articoli e recensioni. In questo numero vengono pubblicati i testi di cinque conferenze sull'*Inferno* tenute presso l'Università della Virginia e una presso la Columbia University da un docente della prima nel corso del 1986-87, e precisamente da Thomas G. Bergin (canto 5), Denise Heilbronn (canto 6), Deborah Parker (canto 10), Aldo Scaglione (canto 13), Tibor Wlassics (la similitudine del "villanello" nei vv. 1-15 del canto 25) e Robert J. Di Pietro (canto 33).

A. F.

Giovanni Boccaccio. *Amorosa Visione*. Trans. R. Hollander, T. Hampton, M. Frankel. Intr. V. Branca. Hanover and London: U P of New England, 1986. Pp. xxix+255.

Il volume, elegantemente rilegato, propone per la prima volta in traduzione inglese con testo italiano a fronte la prima opera fiorentina del Boccaccio. Al testo "B" dell'edizione Mondadori dell'opera qui riprodotto si accompagna la traduzione di Robert Hollander e Timothy Hampton, autori anche dell'apparato critico. La breve introduzione di Vittore Branca, tradotta da Margherita Frankel, analizza l'opera nel contesto culturale dell'epoca, e soprattutto in rapporto alla letteratura delle "visioni" e dei "trionfi."

M. C.

Marina Beer. *Romanzi di cavalleria*. Roma: Bulzoni, 1987. Pp. 414.

L'opera analizza l'*Orlando furioso* e il romanzo cavalleresco italiano del primo Cinquecento. Il volume è articolato in due parti: la prima (pp. 35-1250) analizza il *Furioso* nella sua gestazione, vista come processo di "stratigrafie differenziate dei molteplici saperi della corte: i lirici italiani e romanzi, i libri dei sogni, il sapere dei medici e quello dei militari": la seconda parte (pp. 141-278) segue le vicende tipografiche dei vecchi e nuovi testi romanzeschi, offrendo copiosi dati sulla storia della bibliografia cavalleresca fino all'Ottocento. Il volume è corredato da una serie di appendici: bibliografia dei romanzi cavallereschi stampati tra il 1470 e

il 1600, cronologia dei romanzi a stampa e luoghi di stampa dei romanzi pubblicati nel periodo indicato.

M. C.

Carlo Botta. *Per questi dilettoni monti*, romanzo inedito a cura di Luca Badini Confalonieri con una premessa di Andrea Battistini. Bologna: Editrice CLUEB, 1986. Pp. 225 (Biblioteca di Sisifo).

Pubblica il manoscritto di un poco noto romanzo epistolare, in parte autobiografico, che lo scrittore piemontese non portò mai a termine (un'espressione presente in una delle lettere ha suggerito al curatore il titolo). Nella Premessa il Battistini colloca l'opera del Botta nel genere dell'autobiografia e dell'idillio, delineando la sensibilità dell'autore in rapporto al suo tempo e alle diverse soluzioni di un Alfieri e di un Rousseau, che con la *Nouvelle Héloïse* rappresenta il modello esemplare costantemente presente in questo testo. Nell'Introduzione il Badini Confalonieri si sofferma sulla probabile datazione dell'opera (che, per quanto si deduce dalle esperienze autobiografiche del Botta e da lettere da lui scritte in quel periodo, fu probabilmente iniziata nei primi mesi del 1796), ne mette in evidenza come temi principali la celebrazione dell'amicizia e dell'amore sullo sfondo del "gusto botanico" e del legame affettivo che unisce l'autore "a Torino e alla sua collina" (p. 52), ne illumina le caratteristiche dello stile, in particolare "la minuzia e la precisione descrittiva" (p. 61), il "realismo che tende al bozzetto" (p. 62) e lo "studio del dialogato" (p. 63), e ne indica il motivo dell'incompiutezza nel rifiuto da parte del Botta di affrontare "il momento negativo della crisi" (p. 71) dopo aver celebrato l'inizio felice dell'amore dei due protagonisti. Il volumetto, che contiene varie illustrazioni, è corredato in appendice di altri scritti del Botta che hanno rapporti con quest'opera, di note e di una "Cronologia della vita e delle opere."

A. F.

Rinaldo Rinaldi. *Miracoli della stupidità. Discorso su Marinetti. "L'Avventura Letteraria."* Torino: Editrice Tirrenia, 1986. Pp. 145.

Nato nell'ambito di un ampio progetto di ricerca sulle avanguardie storiche promosso dalla sezione d'italiano dell'Istituto di Lingue Romanze dell'Università di Groningen, lo studio si prefigge di analizzare l'uso da parte di Marinetti dei materiali narrativi, la sua sottile elaborazione di un "nuovo tipo di rapporto tra letteratura e pubblico, che ricicla i collaudati stereotipi del romanzo popolare coniugandoli ad una dichiarazione di 'futurismo'" (9-10).

M. C.

Antieroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello, Interventi di C. Passerini Tosi, L. Meneghello, B. Visentini, F. Marengo, E. Franzina, M. Isnenghi, M. Corti, R. Zorzi. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1987, Pp. 114.

Presenta gli atti di un convegno tenuto il 7 giugno 1986 su temi e motivi derivati dall'opera dello scrittore vicentino, in una dimensione storica, culturale e letteraria. Cogliamo l'occasione per segnalare altre pubblicazioni sempre del Meneghello apparse nel 1986 presso il medesimo editore: *Il tremaio. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie*, con interventi di Cesare Segre, Ernestina Pellegrini e Giulio Lepschy e *L'acqua di Malo*, a cura del Museo Casabianca (testo di una discorso tenuto in occasione della nuova edizione di *Libera nos a malo* negli Oscar Mondadori), ripubblicato nel 1987 presso Garzanti nel volume *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, che comprende oltre a questo altri saggi autobiografici in forma di divagazioni e di racconti.

A. F.

Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno, a cura di Marco Pecoraro. Milano: Edizioni Unicopli, 1987. Pp. 456 (Università degli Studi di Padova, Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana).

In onore dello studioso noto soprattutto per i suoi lavori sul Boccaccio e sull'Umanesimo appare questo miscellanea comprendente ventiquattro contributi che illuminano vari momenti nell'arco della letteratura italiana dal Medioevo ad oggi. Vengono pubblicati lettere o altri scritti di Albertino Mussato (M. Pastore Stocchi), di Francesco Barbaro (C. Griggio), di Antonio Palazzolo (G. Ronconi), di Girolamo da Bologna (M. Pecoraro), di Girolamo Muzio, Giovan Battista Pigna e Giovan Battista Susio (L. Borsetto), di Torquato Tasso (G. Baldassarri), di Giuseppe Baretti (C. De Michelis), di Ranieri Calzabigi (A. L. Bellina) e di Concetto Marchesi (I. De Luca). Negli altri saggi sono esaminati aspetti particolari di Dante (P. Baldan), dell'epica del primo Trecento (G. M. Gianola), del Petrarca (G. Chiecchi), del Boccaccio (V. Branca), del Piccolomini (R. Damiani), del Rabelais (C. Ossola), di Michelangelo (G. Da Pozzo), della Stampa (M. Zancan), del Giral di Cinzio (D. Rasi), del Leopardi (C. Galimberti), dell'educazione della donna nell'Italia postunitaria (A. Chemello), del Gozzano (L. Troisio), di una discussione sul problema della storia letteraria cui parteciparono, con altri, Giovanni Titta Rosa, Domenico Petri e Benedetto Croce (G. Vellucci), del Sereni (S. Ramat) e del fenomeno retorico dell'ellissi (P. Luxardo Franchi).

A. F.

ITALIANO &OLTRE.

La prima rivista in Italia dedicata specificamente ai problemi del linguaggio nell'educazione. Un punto di contatto e un mezzo di approfondimento culturale per gli insegnanti, un'occasione di scambio di conoscenze e di esperienze tra il mondo della ricerca e il mondo della scuola. «Italiano e oltre» è anche una risposta alle richieste di collegamento con l'Italia che provengono dai paesi stranieri in cui l'italiano è insegnato e coltivato.

direttore Raffaele Simone

comitato di direzione

Monica Berretta, Daniela Bertocchi

Wanda D'Addio Colosimo, Alberto A. Sobrero

bimestrale

abbonamento per il 1988 US \$ 38

da versare a The Symposium Press Ltd.

P.O. Box 5143, Station "E"

Hamilton (Ontario L8S 4L3), Canada



La Nuova Italia

casella postale 183 - Firenze

Number 2

Spring 1988

DIFFERENTIA

review of italian thought

Robert Viscusi, *Coining*

Giorgio Agamben, *Language and History in W. Benjamin*

Remo Bodei, *The Broken Mirror: Dissolution of the Subject and Multiple Personality*

Umberto Eco, *Intentio Lectoris: The State of the Art*

Alberto Boatto, *Displacement in Space and in the Imaginary World*

Peter Carravetta, *Repositioning Interpretive Discourse: From 'The Crisis of Reason' to 'Weak Thought'*

Franco Crespi, *Cultural Changes and the Crisis of Politics in Post-Modern Society*

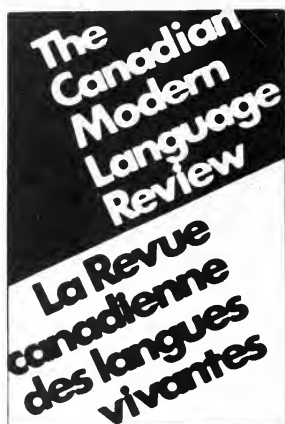
Other Texts plus Review Articles, Art, Poems and Book Reviews

Subscription rates: Students, \$12; Regular, \$15; Institutions, \$25.

Make checks payable to *Differentia, Ltd.*

Subscriptions, Donations and Sponsorships are tax deductible to the fullest extent allowed by law.

DIFFERENTIA, review of italian thought, is issued twice a year. Editorial Office: Kiely Hall 243, Queens College, CUNY, 65-30 Kissena Blvd., Flushing, NY 11367-0904. Tel: (718) 520-7116



Editor: Anthony S. Mollica

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

Subscription rates:

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A.: same rates in U.S. Currency)

Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review / La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, CMLR/RCLV, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$_____ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review / La Revue canadienne des langues vivantes* (CMLR/RCLV), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name _____

Address _____

City _____ Prov / State _____

Postal/Zip Code _____

Signature _____

Date _____

Please return this portion with your payment Thank you

ISSN 0226-8043